Ligia Stela Florea

Pour une approche linguistique et pragmatique du texte littéraire



Presa Universitară Clujeană

Ligia Stela Florea

Pour une approche linguistique et pragmatique du texte littéraire

Ligia Stela Florea est professeur HDR à la Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai, directeur du Centre de Linguistique romane et Analyse du discours, membre du Collège de rédaction de la revue *Dacoromania* de l'Académie Roumaine. Ses travaux portent sur la syntaxe et les tendances actuelles du français, l'analyse contrastive (domaine français-roumain), la sémantique des temps verbaux, la linguistique du texte et l'analyse du discours. Les plus importants sont: *Le verbe français* (1996), *Temporalité, modalité et cohésion du discours* (1999), *Syntaxe du français actuel. La phrase simple et ses fonctions discursives* (2000), *La phrase complexe. Problèmes, analyses, interprétations* (2009), *Pour une approche linguistique et pragmatique du texte littéraire* (édition 2015). Elle a coordonné un ample *Dicţionar al verbelor franceze* (Cluj-Napoca, 2003) et élaboré, en collaboration avec Catherine Fuchs, directeur de recherche au CNRS, un *Dictionnaire des verbes du français actuel*, destiné au public français et publié à Paris en 2010. Elle a coordonné et collaboré à deux ouvrages financés par un projet CNCS: *Gen, text şi discurs jurnalistic. Tipologia şi dinamica genurilor în presa scrisă română şi franceză* (Bucureşti, 2011) et *Aspects de la problématique des genres dans le discours médiatique* (Cluj-Napoca, 2011).

Ligia Stela Florea

Pour une approche linguistique et pragmatique du texte littéraire

Seconde édition
revue et augmentée

Presa Universitară Clujeană

2018

Referenţi ştiinţifici:

Prof. dr. Alexandra Cuniță

Conf. dr. Cristina Tătaru

ISBN 978-606-37-0327-0

Tehnoredactare computerizată: Cristian-Marius Nuna

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

AVANT-PROPOS

> La linguistique est bien d'essence textuelle et la littérature faite de mots, mais de mots chargés d'histoire et de culture. Je suis donc d'avis qu'une conscience linguistique évoluée (...) est formée de beaucoup de lectures littéraires et ne saurait se former autrement. De même, une lecture approfondie des œuvres littéraires (...) me semble présupposer une sensibilité linguistique qui dépasse de loin l'attention distraite que nous accordons normalement au langage de tous les jours. *Ainsi, la langue et la littérature ne sont que les deux faces d'une même médaille* frappée pour nous servir et polie pour nous plaire.
>
> (H. Weinrich, *Conscience linguistique et lectures littéraires*)

Si nous tenons à préfacer ce livre par les mots de Harald Weinrich, c'est que, tout comme J.-M. Adam et U. Heidman, auxquels nous empruntons cette citation (*Textualité et intertextualité des contes*, Paris, 2010, p.16) nous voyons dans cet éminent linguiste et comparatiste un modèle de la manière dont on peut articuler les optiques de deux champs disciplinaires longtemps séparés par leur histoire: sciences littéraires et sciences du langage.

C'est pour un tel échange bi-disciplinaire que nous plaidons dans cet ouvrage en proposant un autre genre de lecture des textes littéraires, une lecture qui met à profit les acquis de la linguistique textuelle, des théories de l'énonciation et de l'analyse du discours. Notre plaidoyer aligne, comme il se doit, des arguments d'ordre historique, linguistique, didactique et par-dessus tout des analyses de textes appartenant à de grands noms de la littérature française et roumaine : André Gide, Alain-Fournier, Marcel Proust, Roger Martin du Gard, Albert Camus, Eugène Ionesco, Georges Simenon, Hervé Bazin et Ion Luca Caragiale.

Ce recueil d'études est une version remaniée et enrichie de l'ouvrage du même titre, publié en 2015 aux éditions eLiteratura de Bucarest. Les modifications apportées à la précédente édition concernent, à part des améliorations de détail, une plus claire répartition des études par sections thématiques et l'ajout d'une dixième analyse de texte et d'un chapitre de conclusions qui fait pendant au long chapitre introductif.

Mais l'important c'est que ces études, dont certaines sont issues d'articles publiés au fil du temps dans divers volumes ou revues, ont inspiré à nos étudiants quelques projets de recherche finalisés par des mémoires de master ou des thèses de doctorat.

Quatre de ces projets ont été finalisés l'année dernière: deux mémoires de master et deux thèses dont l'une, intitulée *Instruments linguistiques pour la pratique et l'analyse critique des traductions littéraires*, exploitait un corpus de traductions roumaines de Maupassant et l'autre, intitulée *Analyse des rapports de place dans quatre pièces de théâtre d'Eric-Emmanuel Schmitt* mettait en œuvre, au cadre d'une pragmatique du discours théâtral, un corpus formé de textes dramatiques et de représentations scéniques.

Nos vifs remerciements aux professeurs Alexandra Cuniţă de l'Université de Bucarest et Cristina Tătaru de l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca pour les suggestions pertinentes qu'elles ont eu l'amabilité de nous faire à la suite d'une lecture attentive de la présente version.

janvier, 2018

INTRODUCTION

Une approche linguistique et pragmatique du texte littéraire

Les rapports entre études linguistiques et études littéraires sont plus anciens qu'on le croit et on peut dire sans paradoxe qu'ils sont antérieurs même à la naissance de la linguistique comme science. En effet, les travaux de philologie, dont le but était d'établir, commenter et interpréter les textes anciens, mobilisaient tant des compétences linguistiques que littéraires. Un autre domaine, lié dans une certaine mesure aux travaux de philologie/édition des textes, est la traduction qui, bien avant de faire l'objet de modélisations théoriques, a constamment eu recours aux outils fournis par les grammaires et les dictionnaires et, à un stade empirique, à des connaissances portant sur la production des textes. De son côté, l'eseignement/apprentissage des langues a toujours fait appel, dans une mesure plus ou moins importante, aux textes littéraires, considérés comme des réservoirs inépuisables de faits linguistiques, même si, en tant que résultant d'un traitement idiolectal, ces faits de langue étaient avant tout des faits de style.

L'étude des faits de style incombe à la **stylistique littéraire**, qui est sans conteste le domaine où les rapports entre linguistique et littérature ont été, depuis toujours, les plus systématiques et les plus réguliers. Celle qui, en France, a inspiré massivement les pratiques scolaires d'explication de textes a été la « stylistique des moyens d'expression », représentée par Marcel Cressot et Jean Marouzeau. Héritière de la rhétorique classique, la stylistique se donne pour tâche de relever les choix opérés par l'écrivain « dans tous les compartiments de la langue en vue d'assurer à sa communication un maximum d'efficacité » (Cressot 1963, p.2). L'interpétation de ces choix doit conduire le chercheur à l'intention qui les a commandés, ce qui revient, selon Cressot, à cerner les rapports d'ordre quantitatif et qualitatif entre expression et pensée ou entre expression et sentiment. Cette démarche part de la prémisse qu'il existe une double relation : entre expression et intention, d'un côté, et entre expression et effets produits, de l'autre. À la suite de Charles Bally, Cressot voit dans le fait de style un phénomène d'ordre linguistique, psychologique et social, ce qui explique les diverses contraintes qui pèsent sur les choix linguistiques de l'écrivain. Mais il est évident que l'appréhension du style ne se limite pas à l'étude de ces choix :

> Qui prétendrait avoir défini le style de Flaubert dans *Salammbô* parce qu'il aurait étudié l'utilisation du vocabulaire et des images, du matériel grammatical, de l'ordre des mots et de la phrase ? Le style est plus que tout cela.. Nous n'avons pas le droit d'en exclure la vie latente de l'œuvre depuis la naissance d'une vision confuse mais *sui generis*, qui, peu à peu a pris forme dans la conscience de l'écrivain, s'est clarifiée, stylisée pour devenir la chose qui sera l'objet de la rédaction. (1963, p.4)

La stylistique ne prétend pas tout dire ; son rôle se limite à mettre en évidence les intentions essentielles de l'écrivain et les moyens dont il s'est servi pour « ajuster son expression à sa pensée » (Cressot 1963, p.249). La stylistique ne va pas jusqu'à formuler des jugements de valeur, car ce rôle incombe « aux littéraires ».

1. Théories de l'énonciation et approche du texte littéraire

1.1. De Saussure à Benveniste

On connaît bien la division langue/parole, mais on ignore la plupart du temps – car les critiques omettent volontiers de le mentionner – que Saussure n'y voyait pas une division dichotomique mais une relation de complémentarité et que, tout en accordant la première place à la « linguistique de la langue », il concevait bien la possibilité d'une « linguistique de la parole » occupant, c'est vrai une place secondaire dans la science du langage.

> Sans doute, ces deux objets sont étroitement liés et se supposent l'un l'autre : la langue est nécessaire pour que la parole soit intelligible et produise tous ses effets ; mais celle-ci est nécessaire pour que la langue s'établisse ; historiquement, le fait de parole précède toujours.
>
> On peut à la rigueur conserver le nom de linguistique à chacune de ces deux disciplines et parler d'une linguistique de la parole. Mais il ne faudra pas la confondre avec la linguistique proprement dite, celle dont la langue est l'unique objet. (*CLG*, IVe chapitre, p.37-39)

Donc, loin de s'exclure, langue et parole se présupposent réciproquement dans la conception du maître de Genève, ce qui laissait entrevoir la possibilité de passer de la linguistique de la langue à la linguistique de la parole[1]. Mais, ce que le modèle saussurien ne permettait pas d'entrevoir c'était comment on pouvait passer de l'une à l'autre, comment la « langue » peut s'actualiser en « parole », par quels mécanismes peut s'effectuer la « conversion de la langue en discours ».

---

[1] *Le Cours de linguistique générale* reconstitue, à travers les notes de ses auditeurs, les enseignements que Ferdinand de Saussure a dispensés à l'Université de Genève entre 1906 et 1911. Dans la *Préface* à la première édition (1916), Charles Bally et Albert Sechehaye expliquent ainsi « l'absence d'une linguistique de la parole » : « Promise aux auditeurs du troisième cours [donné par Saussure en 1910-1911 n.n.], cette étude aurait eu sans doute une place d'honneur dans les suivants ; on sait trop pourquoi cette promesse n'a pu être tenue » (1964, p.10). Ferdinand de Saussure est mort le 22 février 2013.

La réponse sera fournie vers le milieu du siècle par les travaux d'Emile Benveniste et de ses émules. Les mécansmes qui interviennent dans la « conversion individuelle de la langue en discours » relèvent de l'énonciation (1974, p.81). En fait, l'énonciation est le « mécanisme total et constant » qui règle l'activité langagière dans son ensemble et qui se déclenche lors de chaque « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (1974, p.80). C'est l'énonciation qui est directement responsable d'une série de phénomènes qui assurent le fonctionnement de la langue comme instrument du discours : sémantisation, référenciation, modalisation.

La théorie de l'énonciation a élaboré une série de concepts constamment véhiculés par les études linguistiques : situation d'énonciation, déictiques (personnels, temporels et spatiaux), types d'énonciation (récit et discours), modalités (d'énoncé et d'énonciation), subjectivité langagière. D'ores et déjà ces concepts ont démontré également leur utilité dans l'analyse du texte littéraire : les éditions successives (1986, 1990, 1993, 2003) des *Eléments de linguistique pour le texte littéraire* de Dominique Maingueneau en témoignent.

Benveniste définit le locuteur comme terme d'une relation « dialectique » entre JE et TU. C'est dans la relation de réciprocité construite par le dialogue que réside, selon Benveniste, « le fondement linguistique de la subjectivité », ce qui veut dire que « le fondement de la subjectivité est dans l'exercice de la langue » (1966, p.262). Mais le locuteur de Benveniste, repère fondamental de l'instance de discours, en est aussi l'unique source, car le concept de subjectivité langagière, même s'il est défini par rapport à la relation de dialogue, renvoie à un locuteur considéré à la fois comme auteur et responsable de l'énoncé.

Oswald Ducrot (1980 a, 1984) combat cette thèse en montrant que le sujet parlant n'est pas toujours l'auteur et le responsable de ce qu'il dit ou écrit, parce que ses propriétés ne peuvent pas toujours être attribuées à la même personne. Le fait de concevoir la source de l'acte d'énonciation non comme une entité unique mais comme une entité plurielle (sujet parlant, locuteur, énonciateur) est le postulat de base de la théorie polyphonique de l'énonciation. Les concepts élaborés au cadre de ce modèle – le sens de l'énoncé comme image de l'énonciation, la polyphonie comme phénomène inscrit dans les structures de la langue (négation, présupposition, connecteurs) – ont été admirablement exploités par Ducrot dans ses *Analyses pragmatiques* (1980 b) portant entre autres sur des fragments de textes littéraires : *Les Caractères* de La Bruyère, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *Une vie* de Guy de Maupassant, *Vingt ans après* d'Alexandre Dumas.

Les instruments que la théorie polyphonique de l'énonciation et ses prolongements (La Scapoline, « l'effet point de vue ») mettaient à la disposition de l'analyse littéraire

étaient d'une subtilité et d'une précision remarquables. En ce sens, la comparaison à laquelle recourt D. Maingueneau (2011, p.78) nous semble prafaitement justifiée :

> Grâce aux théories de l'énonciation, le « grain » de l'objet texte a été changé comme si l'on avait utilisé un nouveau microscope, beaucoup plus puissant, capable de modifier l'échelle de notre perception.

Et nous sommes tout à fait d'accord que les retombées de ces théories sur l'objet discours ont été tout aussi importantes.

1.2. Débats sur l'ancrage énonciatif des récits fictionnels

Mais ce qui nous semble plaider surtout pour un rapprochement accru entre études linguistiques et littéraires, c'est la manière dont les dialogues, les débats et parfois des collaborations effectives entre linguistes et littéraires ont contribué à l'élaboration de certains modèles thoriques. Nous nous résumons à deux exemples : les débats autour des problèmes énonciatifs des récits romanesques et le projet qui a conduit à la théorie scandinave de la polyphonie linguistique.

Dans sa présentation du numéro 128 de *Langue française*, intitulé « L'ancrage énonciatif des récits de fiction », Gilles Philippe fournit un intéressant aperçu des travaux et des débats sur ce thème, qui ont jalonné les deux dernières décennies du siècle dernier. C'était la période où la linguistique essayait de « se réapproprier » les aspects énonciatifs des textes de fiction dans le contexte de l'affirmation progressive de l'intérêt pour la problématique énonciative. Ce regain d'intérêt de la part des linguistes survient en réaction aux travaux portant sur la théorie du roman, qui avaient vite fait d'intégrer certains acquis des approches énonciatives. Mais ce qui a déclenché les débats entre linguistes et littéraires, ce fut la parution aux États Unis des travaux d'Ann Banfield et notamment de *Unspeakable Sentences* (1982), traduit en français en 1995 sous le titre *Phrases sans paroles*. Ces débats tournaient autour de trois notions clefs de la poétique du roman : narrateur, point de vue et style indirect libre. La question du statut du narrateur dans les récits focalisés a divisé les spécialistes : les uns soutenaient qu'on ne saurait faire abstraction du narrateur pour expliquer les phénomènes énonciatifs propres aux récits fictionnels, tandis que les autres clamaient que, pour cerner les mécanismes qui sous-tendent le fonctionnement du DIL et du point de vue, il était indispensable de renoncer à la catégorie du narrateur.

En affirmant résolument que tout énoncé suppose un locuteur et tout récit, un narrateur, les chercheurs du premier camp adoptaient, dans l'analyse du récit et des modes de représentation narrative, une orientation communicationnelle. Cette « lignée » était représentée par un théoricien littéraire, Gérard Genette, et par la plupart des linguistes, dont Oswald Ducrot et Alain Rabatel. Genette a vivement combattu la thèse

du « récit sans narrateur » dans son *Nouveau discours du récit* (1982), où il engage une vraie polémique avec Ann Banfield. De son côté, Ducrot reconfigure en 1984 sa théorie polyphonique de l'énonciation à partir d'une critique de Banfield[2], selon une démarche typiquement dialogique. Quant à Rabatel, son adhésion à l'orientation communicationnelle ne l'empêchera pas de contester certaines propostions de Genette, dont par exemple la notion de focalisation externe.

La « lignée non-communicationnelle » remonte, selon Philippe (2000, p.5), à la fin des années cinquante, lorsqu'un linguiste, Emile Benveniste, et une littéraire, Käte Hamburger, spécialiste de la poétique du roman, avancèrent, chacun de son côté, l'idée que l'absence des marques de l'instance narrative autorise l'occultation de cette catégorie, condition indispensable pour rendre compte des aspects formels de certains textes narratifs.

Les débats proprement dits ont commencé vingt ans plus tard, opposant les critiques structuralistes, adeptes de l'orientation communicationnelle, qui fonde le récit sur la relation narrateur/narrataire, à deux linguistes de l'école générativiste, A. Banfield et S.-Y. Kuroda, qui, adoptant une perspective non communicationnelle, défendaient l'hypothèse d'un récit sans narrateur, *i.e.* sans locuteur (*speakerless*). Kuroda est allé chercher des exemples dans certains récits fictionnels japonais, alors que Banfield a repris quelques-unes des idées de Hamburger en les appuyant sur des arguments linguistiques. De cette relecture par Banfield de *La logique des genres littéraires* et des débats, parfois assez vifs, entre linguistes et littéraires est sortie en 1982 « la théorie du récit et du style indirect libre » que Banfield a exposée dans son ouvrage de référence *Unspeakable sentences.*

Le numéro 128 de *Langue française* prolonge en partie ces débats dans une perspective linguistique et discursive pour tenter, selon les dires de Gilles Philippe,

> de combler l'écart entre des travaux de critique littéraire qui utilisent encore, massivement et sans interrogation préalable, les catégories structuralistes et des travaux de linguistique qui n'acceptent dans un premier temps d'autre argument que langagier. (*Présentation*, p.6)

Bien qu'elles ne partagent pas forcément les mêmes présupposés et outils théoriques, les six contributions réunies sous le titre générique « L'ancrage des récits de fiction » plaident pour une étude linguistique et pragmatique approfondie de l'hétérogénéité enonciative des textes romanesques, vu l'intérêt qu'une telle étude présente pour la linguistique de l'énonciation et pour l'analyse du discours littéraire.

[2] Avant la publication de *Unspeakable Sentences*, Ann Banfield avait fait paraître plusieurs articles qui défendaient les mêmes thèses : « Le style narratif et la grammaire dans le discours direct et indirect », paru en 1973 dans *Change*, nos 16/17 et « Où l'épistémologie, le style et la grammaire rencontrent l'histoire littéraire : le développement de la parole et de la pensée représentée », paru en 1979 dans le numéro 44 de *Langue française*.

1.3. Les polyphonistes scandinaves et La Scapoline

La théorie scandinave de la polyphonie linguistique ou tout court *La Scapoline* est le produit d'une fructueuse collaboration entre linguistes est littéraires. C'est l'aboutissement d'une recherche interdisciplinaire menée entre 1999 et 2004 par une équipe de « polyphonistes scandinaves », dont trois linguistes et trois littéraires. L'introduction de l'ouvrage publié à Paris en 2004 parle des problèmes soulevés par cette collaboration, des solutions appliquées et surtout de l'intérêt et des bénéfices d'une telle collaboration.

Bien que la polyphonie soit un concept commun aux études linguistiques et littéraires, qui puise sa source dans les travaux de Bakhtine sur la poétique de Dostoïevski, il s'est avéré que les deux groupes de chercheurs avaient sur la polyphonie des conceptions et des approches différentes, d'où la nécessité d'établir d'emblée une distinction entre *polyphonie linguistique* et *polyphonie littéraire.* Les divergences, qui n'étaient pas des moindres, touchaient aussi bien les méthodes que l'objet d'étude. Si la polyphonie, telle que définie par Ducrot (1980, 1984) est inscrite dans la langue mais jette de nombreux ponts entre langue et discours, la polyphonie littéraire se situe exclusivement au niveau du discours. Une autre différence concernait la nature des phénomènes considérés comme polyphoniques : si, pour les littéraires, les variétés sociolectales entraient dans cette catégorie, pour les linguistes, elles en étaient exclues.

Les chercheurs ont réussi à surmonter ces difficultés en partant de l'hypothèse que les deux approches portaient fondamentalement sur les mêmes phénomènes : les « configurations polyphoniques » observables dans les énoncés et les textes. Si l'analyse littéraire se sert de ces observations pour décrire la structure, la thématique de l'œuvre et son ancrage temporel et spatial (le chronotope), l'analyse linguistique fonde la description de ces configurations sur l'étude des *structures* linguistiques. Finalement, on a décidé de recourir à l'appareil linguistique pour « rendre opératoire » l'analyse de texte et aux outils de la recherche littéraire pour identifier le contexte et la fonction des configurations polyphoniques.

La Scapoline représente à la fois un prolongement et un dépassement de la théorie ducrotienne de la polyphonie. Fidèle aux principes de base de cette théorie, la Scapoline étend pourtant le champ d'investigation de la langue au discours, niveau où se situait la collaboration avec les spécialistes de littérature, qui était « au centre » du projet. Dans l'intention de faire de la polyphonie, en variante « scandinave », un « instrument d'analyse à valeur explicative (chap.2, p.20), les promoteurs du projet ont procédé à certains réaménagements conceptuels et terminologiques comme par exemple l'usage de la notion de *point de vue* à la place de celle d'*énonciateur*.

Le chapitre 2 nous renseigne clairement sur « la visée et les ambitions » que l'équipe de la Scapoline assignait à son "élaboration théorique" :

> La visée et les ambitions de notre élaboration théorique sont dictées par la nature de notre projet : il s'agit d'une collaboration étroite entre linguistes et littéraires autour de la notion de polyphonie. Dans ce projet le rôle de la Scapoline sera de fournir la base linguistique pour les études des textes. Plus précisément, la Scapoline devra pouvoir prévoir et préciser les contraintes proprement linguistiques qui régissent l'interprétation littéraire. Cette théorie aura ainsi un rôle bien précis dans un complexe plus vaste : elle devra assurer l'interface entre les études linguistiques et les études proprement textuelles, notamment littéraires. (chap.2, p.21)

Le déroulement du projet a été suivi avec un vif intérêt par les chercheurs scandinaves, français et suisses qui ont lu les articles publiés au fur et à mesure et ont participé aux colloques organisés par les promoteurs du projet.

Le concept de polyphonie a montré ainsi sa fécondité et sa permanence : appliqué d'abord par Bakhtine à l'étude de Dostoïevski, il est passé ensuite dans le champ linguistique, devenant un instrument théorique et méthodologique fondamental pour l'analyse du texte. C'est justement cette dimension interdisciplinaire du concept qui a rendu possible et nécessaire la collaboration entre linguistes et littéraires :

> La polyphonie est au carrefour des sciences textuelles et elle s'est avérée constituer un excellent cadre pour la collaboration entre linguistes et littéraires que nous avons effectuée à l'intérieur du groupe des Polyphonistes scandinaves. (*Conclusions générales*, p.167)

Il convient surtout de retenir l'objectif à long terme que se donnaient les polyphonistes scandinaves : *assurer l'interface, au cadre des sciences textuelles, entre études linguistiques et études littéraires*.

2. Linguistique textuelle et approche du texte littéraire

2.1. De « La langue de Baudelaire » à la théorie du langage poétique

Emile Benveniste n'est pas seulement le théoricien en titre de l'énonciation, il est aussi un précurseur de la linguistique textuelle. Dans son article *La sémiologie de la langue*, écrit en 1969, il montre que la spécificité de la langue parmi les autres systèmes de signes réside dans le fait qu'elle « est investie d'une double signifiance » (1974, p.63). C'est le seul système qui combine un mode de signifiance *sémiotique*, propre aux signes linguistiques, et un mode de signifiance *sémantique* engendré par l'énonciation et le discours, ce qui fait de la langue « la grande matrice sémiotique », « l'interprétant de tout système signifiant » (*ibidem*).

Pour intégrer le mode du discours à l'analyse linguistique, Benveniste (1974, p.66) proposait un nouveau partage disciplinaire:

- l'analyse intra-linguistique va porter sur deux modes de signifiance : sémiotique, qui se rattache au *signe*, et sémantique qui a trait au *discours ;*
- l'analyse translinguistique va porter sur « la métasémantique » des textes, des œuvres, qui va s'élaborer à partir de la sémantique de l'énonciation.

Il faut souligner que cette « translinguistique » bâtie sur la sémantique de l'énonciation prenait dès le départ pour objet les textes en général et les œuvres littéraires en particulier.

Fasciné par « le miracle » du langage poétique, « fiction devenant suprême réalité dans et par les mots »[3], Benveniste a entamé la création de la translinguistique des textes en préparant pour le numéro 12 de *Langages*, dirigé par Roland Barthes, un article sur la langue de Baudelaire, intitulé « Linguistique et littérature ». Benveniste meurt en décembre 1969 avant de pouvoir finaliser ce projet, mais il en subsiste une importante archive manuscrite : 370 feuillets « contenant tout le laboratoire du chercheur » (Laplantine 2011, p.47) qui allait bien au-delà du cadre d'un seul article[4].

Selon Benveniste, le discours de Baudelaire, si classique en apparence, repose sur une « grammaire poétique » profondément originale et novatrice.

> Il faut insister, pour la bien définir, sur l'originalité de la grammaire poétique de Baudelaire. En apparence, le discours de Baudelaire est si uni, si régulier, si intelligible, si bien tenu qu'il semble dans la pure tradition classique. Ce qui déconcerte même les poètes qui le lisent aujourd'hui avec – cependant – la double conscience de la puissante originalité de Baudelaire (mais où réside-t-elle alors?) et de toutes les novations qui sont issues de lui et qu'il a au moins rendues possibles. (*apud* Laplantine 2011, p.48)

Pour essayer de répondre à l'angoissante question « mais où réside-t-elle alors? » le linguiste entreprend l'édification d'une « théorie générale du langage poétique ».

Benveniste part de la prémisse qu'une telle originalité implique chez le poète des rapports qualitativement différents avec le langage: subvertir la dénotation, substituer *comparer* à *expliquer* et *évoquer* à *décrire* :

> Le poète *compare*, il n'explique ni ne décrit.
> Baudelaire est un poète qui ne *parle* pas, pour qui le langage s'abolit en autre chose.
> (*apud* Laplantine 2011, p.48)

> La réalité à laquelle renvoie le vers est une réalité indéfiniment créée par le poète même, au moyen de *ses* vers. Il la fait voir, il lui donne existence par la sonorité des vers [...]. O miracle permanent, ô confuse merveille que cette fonction devenant suprême réalité dans et par les mots. (*apud* Laplantine 2011, p.50)

---

[3] « O miracle permanent, ô confuse merveille que cette fiction devenant suprême réalité dans et par les mots » (Emile Benveniste, *Baudelaire*, cité par Laplantine 2011, p.50).

[4] Ces feuillets ont été réunis, transcrits et présentés par Chloé Laplantine dans le volume *Emile Benveniste, Baudelaire*, édition, présentation et notes par Chloé Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011. Nous utilisons ici les informations et les extraits que Laplantine en donne dans un article publié, toujours en 2011, dans la revue *Le français aujourd'hui*. Pour les références exactes des extraits se reporter au volume déjà mentionné.

On comprend maintenant ce que Benveniste voulait dire par « la langue poétique n'a pas de dénotation » : elle n'a pas la dénotation du langage ordinaire, car elle crée sa propre dénotation, elle construit, rien qu'avec les mots et les vers, un univers incommensurable à tout autre.

Et, si le poète « ne parle pas » c'est justement parce qu'au lieu de dénoter, de désigner, de décrire, il évoque. Il parle donc, mais il parle « la langue de sentiment ».

> L'originalité chez lui est que c'est un langage chargé d'émotion. Cela vient de sa vision d'abord. Baudelaire ne décrit jamais, il évoque, et il y a toute la différence du monde entre décrire et évoquer. (*apud* Laplantine 2011, p.48)

Par sa manière originale de construire du sens et de l'authentifier par son énonciation même, la langue poétique rend caduc tout questionnement sur le statut référentiel et illocutoire des énoncés.

Essayer de cerner les mécanismes qui gouvernent le langage poétique implique de procéder à une « conversion du point de vue » qui conduise à l'édification d'une nouvelle théorie, « celle de la langue de sentiment » ou de l'émotion poétique, qui repose sur d'autres unités que les signes.

> C'est toute une nouvelle théorie à constituer ; celle de la langue de sentiment, distincte de la langue d'utilité et de communication sur laquelle est fondée notre linguistique actuelle. Dans la langue de sentiment ce n'est plus le signe qui est l'unité admise.
> (*apud* Laplantine 2011, p.52)

Là-desus, l'éditeur du texte, Chloé Laplantine, se pose une question particulièrement incitante : est-ce que cette « nouvelle théorie à constituer » à partir de la langue de Baudelaire ne serait pas pour Benveniste une nouvelle théorie du langage en général, car il n'avait jamais parlé jusque-là d'une « langue d'utilité et de communication ». En tout cas, ajoute Laplantine (2011, p.54), si cette théorie est restée à l'état d'ébauche, « Benveniste en donne néanmoins la direction : c'est l'approche de la langue en tant qu'expérience originale d'un sujet ».

> Le poète fait une *expérience* neuve du monde et il la dévoile par une *expression* également neuve.
> C'est une langue que le poète est seul à parler, une langue qui n'est plus une convention collective, mais expression d'une expérience toute personnelle et unique.
> (*apud* Laplantine 2011, p.54)

L'assomption de Benveniste nous semble proche de la conception du style comme idiolecte ou comme « style d'auteur » (cf. Vaudrey-Luigi 2011) et, *mutatis, mutandis*, de la conception proustienne du « style vision », exposée dans une célèbre page du *Temps retrouvé*.

2.2. Vers une linguistique du texte

Au début des années 1950, aux Etats Unis, Roman Jakobson attirait l'attention sur l'importance et l'urgence de l'orientation des linguistes vers les problèmes du langage poétique, espérant que les travaux à venir vont « jeter un pont » entre études linguistiques et études littéraires[5]. Mais, même si le tournant des années 1960 conférait à la linguistique une place de premier ordre parmi les sciences humaines et sociales, la critique structuraliste ne faisait que rarement appel aux catégories proprement linguistiques; l'approche du texte littéraire, en narratologie comme en poétique, était plutôt une approche sémiologique. Après le déclin du structuralisme littéraire, dans les années 1970, les deux champs semblaient plus disjoints que jamais. Sur ces entrefaites paraissent en France deux articles de Teun Van Dijk qui, tout en inaugurant l'analyse linguistique du texte, l'appliquaient d'emblée aux œuvres littéraires : « Modèles génératifs en théorie littéraire » (in *Essais de la théorie du texte*, 1973) et « Grammaires textuelles et structures narratives » (in *Sémiotique narrative et textuelle*, 1973).

Mais, pour la linguistique française, le plus important événement de l'année 1973 a été la publication de l'ouvrage capital de Harald Weinrich, *Le Temps*, dont la version originale allemande avait paru en 1964. Weinrich prolonge la réflexion de Benveniste[6] sur la dimension énonciative de la catégorie du temps et la développe dans les cadres de la grammaire de texte :

> Les formes temporelles viennent à nous et nous reviennent à travers des textes. C'est là qu'elles dessinent avec d'autres signes et avec d'autres temps un réseau de valeurs textuelles. (1973, p.13)

Ce qu'il démontre de manière péremptoire à travers ses analyses portant sur un ample corpus de textes extraits de la littérature française, allemande et anglaise. Même si Weinrich concevait l'approche du texte comme une extension de la grammaire phrastique, les concepts d'attitude et de perspective de locution, de mise en relief, de transition et de rupture temporelles se sont avérés utiles et efficaces dans l'étude de la temporalité comme vecteur d'organisation textuelle.

---

[5] Par sa théorie des fonctions du langage, parmi lesquelles la *fonction poétique* définie comme « l'accent mis sur le message pour son propre compte », Roman Jakobson – avec le formalisme russe dont il est l'héritier – se pose en « médiateur entre la littérature et la linguistique » (Greimas & Courtès 1979, p.283).

[6] L'article « Les relations de temps dans le verbe français », où Benveniste pose l'opposition histoire vs discours à la base du fonctionnement discursif des formes temporelles, a été publié d'abord en 1959, dans *Bulletin de la Société de Linguistique*, LIV, fasc. 1. Cet article a été intégré sept ans plus tard dans le premier tome des *Problèmes de linguistique générale*.

L'année 1976 voit l'apparition de deux ouvrages qui ont marqué de notables avancées dans l'approche linguistique du texte : *Cohesion in English*, publié à Londres par M.A.K. Halliday et R. Hasan et *Linguistique et discours littéraire*, publié à Paris par J.-M. Adam et J.-P. Goldenstein. L'ouvrage français adopte une perspective didactique tant dans la constitution du corpus (textes de manuels scolaires) que dans le choix de la « pratique » d'analyse textuelle (explication de textes). C'est le premier ouvrage qui propose en France une approche des textes littéraires dans une perspective linguistique, en empruntant ses concepts méthodologiques à la sémantique structurale, à la grammaire de texte, à la théorie de l'énonciation et à celle des fonctions du langage. Quant aux textes, ils appartiennent à divers époques et genres littéraires : Chrétien de Troyes, Du Bellay, Molière, Montesquieu, Beaumarchais, Hugo, Flaubert, Zola, Colette, Giono, Breton, Eluard, Anne Hébert.

C'est le VIe chapitre, *Vers une grammaire de texte*, qui nous intéresse en particulier : après un aperçu des relations intra- et inter-phrastiques (lexico-sémantiques, syntaxiques et anaphoriques), il présente deux des nouvelles directions qui se faisaient jour à l'époque dans l'approche du texte : le modèle génératif (Isemberg, Van Dijk) et l'analyse structurale du récit (Greimas, Todorov, Brémond). Reprenant une idée avancée en 1943 par Hjelmslev dans ses *Prolégomènes*[7], Adam et Goldenstein insistent sur la nécessité de déplacer l'axe d'appréhension des phénomènes linguistiques de la phrase au texte :

> Ni le signe (Saussure), ni la phrase (Chomsky) ne sont le lieu adéquat d'une théorie du discours. La phrase ne constitue ni la plus petite ni la plus grande unité linguistique, puisqu'en aval se trouve le phonème et en amont le texte. Une opération linguistique sur le discours consiste à replacer sur le terrain du texte tous les problèmes linguistiques. Mais qu'est-ce qu'un texte ? doit-on parler de texte ou de discours ? Autant de questions auxquelles il faut, à présent, tenter de répondre. (1976, p.195)

Ce que feront les travaux de Michel Charolles (1978), de Bernard Combettes (1988) et de Jean-Michel Adam lui-même (1990, 1992 et autres), travaux qui, en France, ont joué un rôle décisif dans l'acheminement progressif de la grammaire de texte vers la linguistique textuelle.

Mais déjà en 1976 l'ouvrage de M.A.K. Halliday et R. Hasan marquait un tournant décisif dans ce sens. *Cohesion in English* avance l'idée que le texte est une unité d'une autre nature que la phrase : une « unité de sens en contexte », *i.e.* une unité

[7] Voici un passage éclairant en ce sens des *Prolégomènes* (1971, p.26-27) : « La théorie du langage s'intéresse à des textes, et son but est d'indiquer un procédé permettant la reconnaissance d'un texte donné au moyen d'une description non contradictoire et exhaustive de ce texte ». Une conception qui passe pour révolutionnaire à l'époque: « Parmi les linguistes, qui généralement s'arrêtent à la phrase [...], Hjelmslev garde le rare mérite de considérer que la théorie du langage est une théorie du texte » (Rastier 2001, p.61).

sémantique étroitement liée à « l'environnement » où elle prend place. Le domaine du texte, appelé *texture*, repose sur des catégories et des principes de connexion radicalement différents de ceux qui sous-tendent le domaine de la phrase (*structure*). Si les auteurs anglais sont les premiers à avoir théorisé ces principes de connexion, l'idée d'une rupture théorique entre la phrase et le texte n'était pas complètement nouvelle ; Bakhtine/Volochinov l'avait énoncée dès 1929 en affirmant qu'entre la syntaxe et les aspects liés à la composition du discours il y avait un « fossé » que la linguistique (en 1929) était incapable de franchir [8].

2.3. Vers une linguistique du texte littéraire

Ce fossé, la linguistique va le franchir d'abord avec la grammaire de texte, puis, dans les années 1990 en France, avec la linguistique textuelle. Cette dernière se donne pour tâche la description des unités à la base de l'organisation du texte et des marques servant à établir les connexions entre ces unités. « Ces marques ne recoupent que partiellement les catégories morphosyntaxiques définies dans le cadre de la linguistique de la langue » (Adam, 2014, p.307). La définition et la description des unités de différents niveaux va de pair, selon Adam, avec la description des opérations de textualisation.

Les travaux de Jean-Michel Adam couvrent une grande partie de cette problématique (les séquences prototypiques, l'organisation du texte descriptif, narratif et publicitaire, la relation textes – genres de discours) pour aboutir en 2005 à une théorie unifiée du texte dans ses rapports avec le discours : *Linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*. Dans tous ces travaux, l'analyse porte autant sur des textes littéraires que non littéraires, mais les premiers occupent sans conteste une place de choix. Comme on a déjà pu le voir, chez Adam comme chez la plupart des auteurs, les recherches en linguistique textuelle sont étroitement associées dès le début à l'approche linguistique du texte littéraire. Parmi les ouvrages que J.-M. Adam consacre exclusivement au texte littéraire, il convient de citer : *Pour lire le poème* (1985), *Langue et littérature* (1991), *Le style dans la langue. Une reconception de la stylistique* (1997), *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire* (avec Ute Heidmann, 2009).

---

[8] Pour citer les propos de Bakhtine/Volochinov (1977, p.113) : « Il n'y a d'une manière générale aucun lien ni aucune transition progressive entre les formes des éléments constituant l'énonciation et les formes du tout dans lequel elle s'insère. Il y a un fossé entre la syntaxe et les problèmes de la composition du discours ». Et plus loin, page 156 : « Aucune des catégories linguistiques ne convient à la détermination du tout. En effet, les catégories linguistiques, telles qu'elles sont, ne sont applicables qu'à l'intérieur du territoire de l'énonciation ».

Deux autres linguistes réputés assignent une place du premier ordre dans leurs travaux aux textes littéraires : Dominique Maingueneau et Alain Rabatel. Nous avons déjà mentionné les ouvrages de la série *Linguistique pour le texte littéraire* que Maingueneau a fait paraître entre 1986 et 2003, auxquels s'est ajouté en 1990 *Pragmatique pour le discours littéraire*. Vu l'intérêt croissant que ces livres ont suscité auprès des enseignants et des étudiants, l'auteur a fait sortir en 2010 le *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*. Mais, comme son ouvrage de 1990 le faisait déjà pressentir, l'approche du texte se situe de préférence chez Maingueneau dans un autre cadre disciplinaire que la linguistique textuelle. Nous y reviendrons quelques pages plus loin.

Quant à Alain Rabatel, son nom s'associe à un domaine de recherche qui, jusqu'aux années 1980, avait appartenu en exclusivité aux études littéraires : les modes de représentation narrative de la subjectivité dans les récits fictionnels. Son ouvrage capital *La construction textuelle du point de vue* (1998) a le mérite d'avoir réussi à édifier, dans les cadres de la linguistique et de la pragmatique textuelles, la première théorie bien articulée de « l'effet point de vue ». Un autre mérite du livre est d'avoir mis à profit et articulé d'une manière harmonieuse des acquis théoriques et méthodologiques appartenant tant à la linguistique (Weinrich, Banfield, Ducrot, Adam, Kleiber) qu'à la théorie et à la critique littéraires (Cohn, Genette, Todorov, Eco, Ricœur). Le corpus réunit des textes narratifs extraits de la littérature française du XIXe et du XXe siècle : Hugo, Balzac, Stendhal, Flaubert, Maupassant, Zola, d'un côté, Malraux, Mauriac, Queneau, Giono, Gracq, Pennac, Perec, Simenon, de l'autre. Les deux volumes que Rabatel publie dix ans après (2008) sous le titre *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit* approfondissent la réflexion narratologique et énonciative sur les marques textuelles ou discursives du point de vue en lien avec les formes du discours rapporté et du discours représenté.

Par leurs ouvrages et les articles publiés dans *Pratiques, Langue française, Langages, Poétique, Le français moderne, Littérature*, etc., ces auteurs ont contribué à changer la manière de concevoir les rapports entre « linguistique » et « littérature ». Comme le fait remarquer Maingueneau (2011, p.78), l'intégration progressive des concepts et des méthodes issus de la théorie de l'énonciation, de la linguistique textuelle et des courants pragmatiques « obligent à sortir d'une conception "applicationniste" des relations entre "linguistique" et "littérature" ». La linguistique ne doit plus être considérée comme « une boîte à outils » servant à étayer des interprétations « censées d'un ordre supérieur ». Les acquis des travaux en linguistique et pragmatique du texte permettent enfin une saisie globale de l'œuvre « comme totalité textuelle et comme processus énonciatif inscrit dans un dispositif de communication » (*idem*, p.79).

3. Pour un décloisonnement des sciences des textes

3.1. Vers un dialogue interdisciplinaire

Le dialogue entre études linguistiques et études littéraires est à situer dans le cadre plus ample d'un programme interdisciplinaire qui vise le « décloisonnement des sciences des textes » (Adam 2014, p.309). Ce programme concerne d'une part le choix du corpus : textes littéraires mais aussi journalistiques, politiques ou publicitaires, considérés en général comme relevant des compétences de la sociologie, des sciences politiques ou de la communication. Le dialogue interdisciplinaire réside d'autre part dans la conjonction et le croisement de concepts méthodologiques, points de vue et techniques d'analyse appartenant aux différentes sciences humaines et sociales.

Comme le signale Adam (2014), un tel programme avait déjà été esquissé en 1952 par Roman Jakobson dans le discours de clôture de la Conférence des Anthropologues et Linguistes qui a eu lieu à l'Université d'Indiana. L'un des résultats les plus importants de cette conférence a été, selon Jakobson,

> la nette liquidation de toute espèce d'isolationnisme qui est aussi haïssable dans la vie scientifique que dans la vie politique. C'en est fait de ces slogans qui opposaient la linguistique à l'anthropologie [...] l'analyse formelle à la sémantique, la linguistique descriptive à la linguistique historique [...]. Ceci ne veut pas dire que nous nions l'importance de la spécialisation , la nécessité de s'attacher à l'étude de problèmes limités ; mais nous savons qu'il s'agit seulement de différents modes d'expérimentation, non de points de vue exclusifs. Comme on l'a très bien exprimé ici, nous ne pouvons pas vraiment isoler les éléments mais seulement les distinguer. (1963, p.26)

Autrement dit, il faut bien que les disciplines se penchent sur des problèmes spécifiques à leur objet d'étude, sans oublier cependant qu'il ne s'agit là que de modes de conceptualisation alternatifs des objets sociaux et non de points de vue exclusifs. Il faut bien *distinguer* des paliers, voire des techniques d'analyse sans perdre de vue pour autant que l'unité matérielle de l'objet texte impose de concevoir les diverses approches dans un *continuum*.

Mais, comme on l'a déjà vu, en Europe, l'isolationnisme, l'absence de dialogue entre sciences des textes et d'abord entre linguistique, théorie et critique littéraire a perduré de longues années. Même si la puissante avancée de la problématique énonciative et les importants progrès de la linguistique et de la pragmatique textuelle ont donné, surtout après 1990, une forte impulsion au dialogue interdisciplinaire, il persiste de nos jours encore un clivage institutionnel entre disciplines, qui risque d'entraver la « compréhension scientifique de certaines réalités ». Ce constat appartient au sociologue Bernard Lahire, cité par Adam dans l'article mentionné (2014, p.309). Ce qui illustre le mieux cette « coupure institutionnelle », c'est, pour Lahire, la

séparation qu'opèrent les structures académiques entre les sciences sociales (histoire, anthropologie, sociologie, sciences politiques, etc.) et ce qu'il appelle « les sciences des productions symboliques » (linguistique, sémiologie, analyse du discours, esthétique, théorie de la littérature, etc.). Or, cette séparation est fortement préjudiciable tant à la compréhension des phénomènes sociaux, qu'à celle des phénomènes symboliques (linguistiques, esthétiques, iconiques, discursifs ou textuels).

Il est donc nécessaire, conclut Adam (2014, p.310), de tirer les conséquences de l'inévitable interpénétration des « activités interprétatives » portant sur les faits textuels:

> Il est grand temps de reconnaître la complémentarité de fait de nos approches et d'en tirer les conséquences qui devraient s'imposer en termes de reconfiguration des départements des facultés des Lettres et Sciences humaines, et , dans un deuxième temps, d'en finir avec la séparation des « humanités », des sciences sociales et des sciences de l'information et de la communication.

Mais cette reconfiguration institutionnelle rencontre encore de sérieuses résistances dans le milieu académique, et cela lors même qu'il s'agit de la relation entre disciplines linguistiques et disciplines littéraires[9].

Ce qui semble susciter en France le plus de résistance de la part des spécialistes de littérature, c'est l'approche du texte littéraire dans le cadre de l'analyse du discours. Cette direction, dont l'un des enjeux est justement le décloisonnement des recherches sur le texte, s'oppose sur deux points aux conceptions partagées par les spécialistes de littérature, comme le signale Dominique Maingueneau dans *Le discours littéraire* (2004).

En premier lieu, l'analyse du discours n'est pas réservée aux textes « communs » (politiques, journalistiques, publicitaires...), conception dérivant de l'esthétique romantique qui opposait la littérature aux autres types de textes. Selon cette conception, il y aurait d'une part les textes « transitifs », qui ont leur finalité hors d'eux-mêmes et, d'autre part, les textes « intransitifs » (littéraires) qui trouvent en eux-mêmes leur raison d'être. L'analyse du discours tend à explorer les multiples formes de la discursivité, entre lesquelles il n'y a pas, du reste, une étanchéité parfaite. En deuxième lieu, l'analyse du discours fait définitivement sortir la linguistique de son statut d'auxiliaire des études littéraires, lui conférant un rôle heuristique. La linguistique cesse d'être un simple « outil » servant à valider l'intuition du lecteur ou l'interprétation du critique, pour devenir une méthode de recherche et d'interprétation des œuvres. Tout cela amène à rompre, dit Maingueneau, avec la conception « applicationniste » des rapports entre linguistique et littérature.

---

[9] Pour une discussion plus ample sur se sujet, nous renvoyons le lecteur au numéro 175 de la revue *Le français aujourd'hui*, paru en décembre 2011, qui a comme titre générique « Littérature et linguistique : dialogue ou coexistence ? ».

Aborder le texte littéraire dans le cadre de l'analyse du discours, c'est y voir tout d'abord le produit d'un travail sur l'intertexte, qui place l'œuvre au croisement de plusieurs séries d'œuvres et de genres littéraires. Cela signifie ensuite traiter le texte en lien avec ses conditions de production : contexte socio-historique et institutionnel, statut de l'écrivain découlant du positionnement dans le champ littéraire, relation au destinataire de l'œuvre..., ce qui rend caduque l'opposition entre texte et contexte, approche « interne » et approche « externe » des œuvres. L'analyse du discours accorde un rôle déterminant aux dispositifs communicationnels et énonciatifs que sont les genres de discours et les scènes d'énonciation. Elle ne propose pas une nouvelle lecture de l'œuvre mais définit le cadre où s'inscrivent les diverses lectures que l'œuvre autorise. Les principaux ouvrages où Dominique Maingueneau retrace le programme de la nouvelle direction sont : *Le contexte de l'œuvre littéraire – Enonciation, écrivain, société* (1993), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (2004) et *L'analyse du discours dans les études littéraires* (2003, ouvrage collectif codirigé avec Ruth Amossy).

3.2. Pour un vrai dialogue entre linguistes et littéraires

Le dernier ouvrage, issu d'un colloque international qui a eu lieu en 2002, rend compte du « tournant discursif » des études littéraires, où s'inscrivent aussi d'autres ouvrages ou colloques qui se sont succédé dans la première décennie du XXIe siècle. Ils font croire à un dialogue vivant entre linguistes et littéraires, qui n'est pas exempt cependant de certaines difficultés. Difficultés d'ordre scientifique, nées de la nécessité de donner un cadre épistémologique à ce dialogue, et difficultés d'ordre institutionnel, dues au cloisonnement des savoirs dans des disciplines soucieuses de garder leur autonomie (cf. Adam et Heidmann 2009). La visée interdisciplinaire des recherches linguistiques et littéraires requiert, selon ces auteurs (*idem*, p.8-9), « la reconnaissance de la nature discursive du fait littéraire et plus largement, du langage humain en général ». Mais l'extension de l'analyse du discours aux textes littéraires exige « des compétences croisées » qui engagent le linguiste à dépasser « l'étroitesse de ses corpus » et le littéraire à « situer ses analyses au plus près de la langue de chaque texte ».

En Roumanie, où le dialogue entre études linguistiques et littéraires en est encore à ses débuts, les spécialistes de littérature se montrent réticents non seulement à l'égard des problématiques d'analyse du discours mais aussi à l'égard des approches linguistiques en général. Ce qu'ils reprochent le plus souvent à ces dernières, c'est un excès de technicité qui alourdirait l'approche du texte et risquerait de porter atteinte à sa littérarité.

Nous croyons avec Charaudeau (2006, p.27) que

> la force des sciences humaines et sociales, face à ce qu'est le commentaire littéraire et philosophique, est de définir des catégories qui permettent de procéder à des analyses et de juger des résultats selon un principe de cohérence. Mais, en même temps, il ne faut pas se laisser emprisonner par les catégories, car elles sont par définition réductrices. Il s'agit donc de définir des catégories opératoires et non essentialisantes.

C'est dans cet esprit que nous avons exploité les concepts et les méthodes linguistiques dans l'approche des textes littéraires, journalistiques et publicitaires, ce qui nous a permis de dégager dans chaque cas une piste possible pour le travail de reconstruction du sens.

Nous avons essayé de promouvoir une telle démarche au cadre d'un programme de master interdisciplinaire qui réunissait des linguistes, des spécialistes de littérature, de pédagogie et de didactique des langues. Le programme comportait deux orientations : linguistique et traduction littéraire, d'une part, et formation de formateurs pour l'enseignement précoce des langues, de l'autre[10]. Voici le relevé des cours qui assuraient le volet « linguistique et traduction littéraire » : linguistique contrastive, théories de la réception, approches énonciatives du texte littéraire, analyse critique des traductions littéraires, ateliers de traduction.

En Roumanie, la reconfiguration des enseignements au sein des facultés des lettres exigerait la restructuration des programmes d'études (niveau licence et master) qui continuent à observer une séparation nette entre disciplines linguistiques et littéraires. Or des cours comme ceux prévus pour la formation « linguistique et traduction littéraire » peuvent contribuer à éveiller l'intérêt des étudiants pour les disciplines de frontière (théories de la réception, didactique des cultures, critique des traductions littéraires) et à leur faire acquérir de nouvelles perspectives sur les phénomènes linguistiques autant que littéraires.

Dans quelle mesure un cours de traductologie littéraire pourrait contribuer à un tel renouveau et, implicitement, au décloisonnement institutionnel au sein des facultés

[10] Le Centre de Linguistique romane et d'Analyse du discours de la Faculté des Lettres a lancé à la rentrée 2008-2009 le programme de master « Lingvistică şi didactică. Analiza comunicării didactice în limbile moderne (franceza, italiana, spaniola) », avec la participation de trois départements de l'Université Babeş-Bolyai et de spécialistes venus des universités de Lyon, Nantes et Rostock. Le programme a inauguré 16 cours qui couvraient trois domaines : didactique des langues, traduction littéraire et méthodes de recherche en linguistique et analyse du discours. Le programme se proposait d'offrir aux étudiants une formation professionnelle et une orientation scientifique qui leur permettent de s'intégrer dans deux domaines d'activité : (1) l'enseignement des langues modernes avec son corrélat, l'élaboration de programmes, de méthodes d'apprentissage et de manuels pour l'enseignement primaire et secondaire ; (2) la traduction littéraire, formation assurée par des cours qui développent chez les étudiants des compétences en linguistique contrastive, théorie et pratique de la traduction, réception des cultures et littératures romanes dans l'espace roumain. Faute d'obtenir le financement et le soutien nécessaire de la part des structures académiques, le master a cessé de fonctionner en 2011.

des Lettres ? D'un côté, par la manière de concevoir et d'organiser les contenus d'ensignement, et, de l'autre, par la manière de répartir le budget temps dont dispose le cours entre discussion des problèmes théoriques, analyse critique des traductions et pratique de la traduction littéraire.

Prenons le cas d'un cours de traductologie destiné aux étudiants d'une filière littéraire. Prévu au troisième semestre, le cours bénéficie de 14 séances à raison de 4 heures chacune, dont deux réservées en principe à la discussion des problèmes théoriques et deux, aux activités de « séminaire ». Cela va sans dire que l'on peut gérer cet intervalle en fonction des besoins et consacrer moins de temps aux aspects théoriques et plus de temps aux activités destinées à l'analyse et à la pratique de la traduction. En guise d'illustration, voici dans ses grandes lignes, le contenu du cours de traductologie qui figurait au programme du master de littératures francophones en 2013-2014.

Aperçu des problèmes théoriques mis en discussion :

– les compétences linguistiques du traducteur, qui incluent, outre la maîtrise des structures linguistiques des deux langues, une compétence stylistique (niveaux de langue), une compétence typologique et générique (types et genres de discours) ;
– la compétence textuelle-discursive telle que définie par la linguistique du texte (Adam 2005) : unités textuelles de base ; opérations de liage assurant la cohésion textuelle ; le texte, unité compositionnelle et configurationnelle (plan de texte, structure séquentielle, cohérence thématique et illocutoire) ; les temps verbaux, vecteurs de cohésion et de structuration textuelle ; prise en charge et effacement énonciatif ; formes et stratégies du discours rapporté : DD, DI, DIL et DDL ;
– les compétences encyclopédiques qui réunissent les connaissances qu'un traducteur doit avoir sur le contexte de l'œuvre littéraire : espace géographique et culturel, époque historique, positionnement de l'écrivain dans le champ littéraire, choix esthétiques, génériques, thématiques, parcours biographique et littéraire, etc. ;
– les compétences rhétorico-pragmatiques qui incluent, outre des connaissances générales portant sur les « lois de discours » (Ducrot 1984), des connaissances spécifiques concernant le programme littéraire qui sous-tend telle ou telle œuvre (par exemple, pour un roman, le sous-genre, la gestion des catégories du récit, le statut du narrateur, la représentation du discours des personnages, les particularités linguistiques et stylistiques) ;
– les problèmes que soulève l'hétérogénéité temporelle et énonciative des textes littéraires : effets de la narration au présent sur le décrochage des plans énonciatifs et la construction du point de vue (ex. *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac) ; problèmes soulevés par l'intrication des points de vue du personnage et du narrateur dans un roman de Georges Simenon (*L'homme de Londres*) ; problèmes soulevés par la construction d'une structure d'échange dans un discours monologal (ex. *La Chute* d'Albert Camus).

Les activités pratiques étaient partagées entre l'analyse critique de traductions déjà publiées et le travail effectif sur un texte littéraire qui n'a pas encore été traduit en roumain. L'analyse critique portait sur une seule traduction ou sur deux versions roumaines d'un seul et même texte français, cas où la critique était doublée d'une analyse comparative.

Vu que les étudiants avaient opté pour les romans d'Hervé Bazin, on a décidé de choisir *Vipère au poing*, qui dispose d'une version roumaine publiée, et *Qui j'ose aimer*, qui n'a pas été traduit en roumain.

Comme le premier roman était bien connu des étudiants pour l'avoir déjà abordé en cours de littérature, sa version roumaine a fait l'objet de plusieurs analyses critiques. Cette activité combinait travail individuel et travail collectif : chaque étudiant devait choisir dans le roman un passage de quinze à vingt lignes, pour le confronter à la version roumaine. Le travail individuel effectué à la maison était présenté ensuite au séminaire et soumis aux observations et aux évaluations du groupe. L'analyse critique de la traduction portait sur des aspects relevant de la compétence linguistique, textuelle-discursive et rhétorico-pragmatique.

Le premier chapitre de *Qui j'ose aimer* a fait l'objet d'un travail collectif au cadre de l'atelier destiné à la pratique de la traduction. Comme ce roman était peu connu des étudiants, sa lecture intégrale a été suivie d'un débat autour des principaux problèmes que le texte français soulève au traducteur roumain, à savoir : difficultés découlant de la facture homodiégétique du roman (distinction entre Je narrant et Je narré, entre le premier et le second plan du récit) et difficultés découlant du genre de discours romanesque (alternance des régimes énonciatifs *dire* et *montrer*, coexistence des registres stylistiques littéraire et familier).

Du fait que ces activités sollicitaient pleinement leurs savoirs et leur créativité, les étudiants y prenaient un intérêt croissant au fil des rencontres. Si l'approche linguistique des problèmes de la traduction permet d'approfondir les mécanismes qui gouvernent l'organisation du texte, la traduction comme travail d'interprétation et de reconstruction du sens constitue un outil particulièrement efficace pour l'étude du texte littéraire.

4. Structure du volume

Selon Dominique Maingueneau (2011, p.79), les avancées dans le domaine de la linguistique textuelle et de l'analyse du discours permettent de rendre compte d'une œuvre dans sa globalité, « de l'appréhender à la fois comme totalité textuelle et comme processus énonciatif inscrit dans un dispositif de communication ». Ce que se proposent de montrer les dix études insérées dans ce volume, dont nous allons présenter ci-après un bref aperçu.

Le volume comporte quatre sections qui correspondent au classement des contributions par thématique ou type d'approche :

– stylistique, analyse textuelle-discursive et traduction ;
– linguistique du temps et structure du roman ;
– discours dialogal et discours dialogique ;
– construction textuelle du point de vue.

4.1. Stylistique, analyse textuelle-discursive et traduction

Si les études portant sur *Les nourritures terrestres* proposent trois types d'approche du texte littéraire c'est pour éclairer trois facettes de l'œuvre gidienne : la syntaxe poétique originale, les amples ressources du lyrisme descriptif et l'émergence d'une visée persuasive-factitive. L'analyse d'un fragment du VIe livre, qui exalte la valeur des sensations et la force de l'instant, passe sans transition de la syntaxe à l'organisation textuelle et de là au dispositif discursif qui sous-tend le texte et lui donne tout son sens: un maître en dialogue avec son disciple, un maître qui, tout en « éduquant », s'éduque lui-même et parvient à se forger une éthique et une philosophie toutes personnelles. C'est le projet esthétique que nous avons essayé de restituer en articulant étude syntactico-stylistique, analyse des séquences textuelles et mise au jour de la scène d'énonciation.

Ce qui nous a permis de passer sans heurt du niveau micro- au niveau macro-syntaxique, c'est la notion de *formule stylistique* ou type d'*écriture* comportant à la fois une dimension syntaxique et textuelle. Les quatre types d'écriture décelés dans *Les nourritures terrestres* sont présentés en détail dans la seconde étude, qui propose une approche traductologique. Les étapes du parcours interprétatif portant sur le début du second livre sont : explication du texte, identification des séquences et des isotopies et repérage des principales difficultés que doit affronter le traducteur roumain. Tout ce travail, y compris la traduction du texte, prend pour termes de référence deux versions antérieures des *Nourritures terrestres*, de sorte que le traitement des trois versions roumaines fait l'objet d'une approche comparative.

4.2. Linguistique du temps et structure du roman

Les études portant sur *Le grand Meaulnes* et *Du côté de chez Swann* montrent dans quelle mesure l'analyse de l'organisation temporelle du texte permet d'approfondir les divers aspects de la construction du roman. La démarche adoptée est analogue dans les deux cas : le regard se porte alternativement de la structure globale du texte à l'analyse des séquences et de leur insertion dans le plan de texte. Ce qui fait la différence c'est que dans un cas on a affare à une approche exclusivement linguistique alors que dans l'autre l'approche linguistique s'appuie sur certains acquis de la recherche littéraire.

Par sa construction polyphonique *Le grand Meaulnes* d'Alain-Fournier offre un excellent terrain à l'analyse de la construction textuelle de la temporalité que nous avons entreprise au cadre d'un cours sur la « description du français contemporain », destiné aux étudiants de la filière langue et littérature françaises. Nous présentons en détail les étapes du parcours interprétatif soutenu par un riche corpus d'extraits

illustratifs, en insistant sur les compétences requises par chaque étape. De l'expression linguistique de la temporalité on passe à l'examen des rapports intimes et complexes que les temps verbaux entretiennent, d'une part, avec la structure séquentielle et la représentation des points de vue et, d'autre part, avec l'alternance des voix narratives et les modes de configuration du récit.

Pour aborder le « relief temporel » d'un roman « à tiroirs », d'une construction aussi complexe que celle *Du côté de chez Swann*, les travaux de Gérard Genette étaient un point de départ indispensable. Mais l'approche linguistique ne se limite pas à étayer les conclusions de l'étude littéraire, focalisée notamment sur les rapports entre temps de l'Histoire et temps du Récit. En s'appuyant sur quelques extraits de dimension variable, l'analyse linguistique s'attache à cerner l'incidence des catégories narratives sur l'organisation temporelle du texte proustien. Les facteurs qui nous semblent tenir un rôle décisif dans le réglage des relais et des contrastes temporels sont : (i) l'inscription textuelle de l'instance narrative en lien avec les fonctions du narrateur ; (ii) la coexistence de plusieurs niveaux narratifs et l'alternance entre scène et récit itératif ; (iii) le déplacement de la perspective narrative du Je narré au Je narrant et le jeu des points de vue en lien avec les « intermittences du moi ».

4.3. Discours dialogal et discours dialogique

Bien que les trois études suivantes tournent autour du dialogue, elles diffèrent nettement par le type de texte qu'elles prennent pour objet et par les aspects qu'elles mettent en discussion. Les trois genres littéraires concernés sont : le roman (*La chute* d'Albert Camus), le récit dramatisé (*Căldură mare* de I.L. Caragiale) et le discours dramatique (*La Soif et la Faim* d'Eugène Ionesco). Les différences les plus significatives concernent le traitement littéraire des structures dialogales. Le roman, qui est un ample discours monologal, inscrit le dialogue dans la structure sémantique du texte par un phénomène de *dialogisation interne* ou, simplement, *dialogisme*, tandis que le récit dramatisé et le discours dramatique assignent au dialogue sa forme prototypique de *dialogisation externe*.

Dans l'analyse de *La Chute* on part de la récurrence d'un acte de langage – l'interpellation – qui acquiert une fonction discursive en relation avec le dialogisme, et une fonction textuelle en lien avec la structure compositionnelle. De l'acte d'interpellation au mode discursif allocutif et de là à l'émergence de l'interlocutif, les transitions sont rapides et tout à fait naturelles. Les marqueurs allocutifs et interlocutifs servent, d'une part, à la construction d'une figure d'allocutaire qui n'est finalement qu'un reflet du locuteur-narrateur. Ils servent, d'autre part, à la mise en place d'un cadre interactif qui prête au récit le dispositif scénique dont il a besoin pour s'énoncer comme discours sur la duplicité foncière de l'homme.

Dans l'analyse de *Căldură mare* on part en revanche d'une structure de phrase – la négation – qui apparaît comme un facteur perturbateur au niveau de l'échange comme à celui du discours dialogal dans son ensemble. L'analyse concerne aussi bien les aspects sémantiques que discursifs, car elle cherche à mettre en évidence les effets de l'usage aberrant de la négation (érigée parfois au rang de négation de la négation) sur la construction de la référence et sur le fonctionnement du dialogue. Pour situer ce récit du point de vue thème, motifs et construction dans l'ensemble des « croquis » de Ion Luca Caragiale, nous avons eu recours aux informations et aux opinions critiques de quelques exégètes réputés comme Alexandu Călinescu, Vasile Fanache, Silvian Iosifescu, Mircea Iorgulescu. Mais notre démarche interprétative repose entièrement sur l'appareil de la linguistique textuelle et de l'approche interactionniste.

La pragmatique de l'interaction verbale est le cadre théorique et méthodologique où se situe l'analyse du dernier épisode de *La Soif et la Faim* d'Eugène Ionesco : les concepts opératoires sont empruntés à Erving Goffman et à Robert Vion. Les catégories de cadre, espace interactif et rapport de places, définies par Vion, permettent de rendre compte du caractère hétérogène de l'interaction verbale qui fait qu'une interaction peut en dissimuler une autre. Ce phénomène est dû à la complexité des instances énonciatives et à la diversité des rôles qui leur sont assignés, d'où la multiplication des rapports de places et des images identitaires. Ce qui nous intéresse c'est la manière dont le discours dramatique reflète ce phénomène en exploitant l'ensemble des moyens qui lui sont propres : dialogue, décor et didascalies qui réglent le comportement verbal et non verbal des actants.

4.4. La construction textuelle du point de vue

Le point de vue est une « notion interdisciplinaire », nous dit *Le Dictionnaire d'analyse du discours* (p.436), car elle a été abordée tant par les sémiotiques du récit (Genette, Lintvelt) que par celles de la peinture et du cinéma. Dans les travaux portant sur la poétique du roman, les aspects relatifs à la « technique du point de vue » sont traités en relation avec la perspective narrative ; la linguistique textuelle rattache « l'effet point de vue » comme la perspective narrative à l'ancrage énonciatif du récit. D'ailleurs, la théorie la plus complète de « l'effet point de vue », celle d'Alain Rabatel, a profité largement des travaux de Lintvelt, Genette, Cohn, Todorov, Eco, Ricœur et autres théoriciens du roman.

C'est le modèle de Rabatel que nous avons utilisé dans l'analyse de *L'homme de Londres*, qui porte sur les rapports entre pdv du narrateur et pdv du personnage et sur le rôle de ce dernier dans la construction de l'intrigue policière. Bien que l'analyse de texte s'applique à cinq fragments extraits des deux premiers chapitres,

les conclusions concernent la totalité du roman, qui compte au total dix chapitres. Le rôle qui revient au pdv du personnage dans la gestion de la diégèse, la position prééminente qu'il occupe par rapport au pdv du narrateur, la variété des modalités de représentation narrative (pdv raconté, représenté et asserté, DIL, DD, DDL) amènent à considérer le récit comme une reconstitution rétrospective du protagoniste.

L'étude sur le présent de narration, la deixis fictionnelle et le point de vue se veut une réplique à la thèse de Rabatel concernant le décrochage temporel et énonciatif associé à l'opposition des plans narratifs. En s'appuyant sur des passages tirés de François Mauriac, Georges Bernanos, Roger Martin du Gard et Hervé Bazin, l'étude se propose de répondre à plusieurs questions : est-ce que la suppression des temps du passé perturbe l'interprétation temporelle du texte ? À quel type d'ancrage temporel initial recourt la narration au présent et quelles sont les différences qui séparent ce présent du PR historique et du PR du récit oral? Comment une narration au PR, qui semble neutraliser l'opposition des plans et compromettre le « décrochage énonciatif », arrive-t-elle à produire des effets de point de vue ? La première excepté, les autres réponses réclament un long parcours théorique qui passe par l'interprétation du paradoxe temporel, les discusions sur la sémantique du présent et l'analyse de son fonctionnement référentiel dans la narration littéraire.

Mais la plus incitante reste l'analyse de la construction textuelle des points de vue dans un récit homodiégétique comme celui que nous offre le roman d'Hervé Bazin, *Qui j'ose aimer*. Vu le syncrétisme entre Je narrant et Je narré, l'intrication de leurs points de vue y est plus étroite et plus complexe que dans le cas des récits précédemment abordés, où narrateur et personnage étaient des instances distinctes. Pour arriver à démêler ce « fondu énonciatif », nous allons recourir aux instruments de la pragmatique énonciative, principalement à ceux qui relèvent de « l'effet point de vue », déjà exploité dans l'étude sur *L'homme de Londres*. L'analyse de texte parcourt trois étapes qui correspondent aux trois aspects que revêtent dans *Qui j'ose aimer* les rapports dialogiques entre Je narrateur et Je personnage.

Références bibliographiques

ADAM, Jean-Michel (1985), *Pour lire le poème*, Bruxelles, De Boeck-Duculot.

Idem (1990), *Eléments de linguistique textuelle*, Mardaga, Liège.

Idem (1991), *Langue et littérature*, Paris, Hachette, coll. « F-Références ».

Idem (1992), *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan.

Idem (1997), *Le style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.

Idem (2005), *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus ».

I d e m (2014), « Le paradigme du texte : regard rétrospectif et perspectives pour les sciences des textes », in M. Monte et G. Philippe (dir.), *Genres & textes. Déterminations, évolutions, confrontations*, p.297-323.

ADAM, Jean-Michel avec Jean-Paul Goldenstein (1976), *Linguistique et discours littéraire*, Paris, Larousse.

ADAM, Jean-Michel avec Ute Heidmann (2009), *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant.

BAKHTINE, Mikhail / Volochinov, V.N.(1977), *Le marxisme et la philosophie du langage*, traduit et présenté par M. Yaguello, Paris, Editions de Minuit.

BANFIELD, Ann (1995/1982), *Phrases sans paroles. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Editions du Seuil.

BENVENISTE, Emile (1966), « Les relations de temps dans le verbe français », in *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard, p.237-250.

I d e m (1974), « Sémiologie de la langue », in *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, Paris, Gallimard, p.43-66.

I d e m (2011), *Baudelaire*, édition, présentation et notes de C. Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas.

CHARAUDEAU, Patrick (2006), « Des catégories pour l'humour ? », *Questions de communication*, 10, p.19-41, en ligne http://questionsdecommunication.revues.org/7688, consulté le 3.07.2014.

CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique (dir.) (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.

CHAROLLES, Michel (1978), « Introduction aux problèmes de la cohérence des textes », *Langue française*, 38, p.7-41.

COMBETTES, Bernard (1988), *Pour une grammaire textuelle, la progression thématique*, Paris-Gembloux, De Boeck-Duculot.

CRESSOT, Marcel (1963/1947), *Le style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique*, 5e édition, Paris, Presses Universitaires de France.

DE SAUSSURE, Ferdinand (1964), *Cours de linguistique générale*, 3e édition publiée par C. Bally, A. Sechehaye, A. Riedlinger, Paris, Payot.

DUCROT, Oswald (1980 a), « Analyse de textes et linguistique de l'énonciation », in O. Ducrot et alii, *Les mots du discours*, Paris, Editions de Minuit, p.7-56.

I d e m (1980 b) « Analyses pragmatiques », *Communications*, EHESS & CET, 32, p.11-60.

I d e m (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit.

GENETTE, Gérard (1972), *Discours du récit*, in *Figures III*, Paris, Editions du Seuil.

I d e m (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTES, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome 1, Paris, Hachette.

HJELMSLEV, Louis (1971), *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Les éditions de Minuit.

JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, vol.1. Les fondations du langage, traduit et préfacé par N. Ruwet, Paris, Editions de Minuit.

LAPLANTINE, Chloé (2011), « La langue de Baudelaire. Une approche de Baudelaire et du langage poétique avec Benveniste », *Le Français aujourd'hui*, 175, p.47-54.

LINTVELT, Jaap (1981), *Essai de typologie narrative. Le « point de vue »*, Paris, Librairie José Corti.

MAINGUENEAU, Dominique (1990), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan.

I d e m (2003/1986), *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan.
I d e m (2004), *Le Discours littériare. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Belin.
I d e m (2010), *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin.
I d e m (2011), « Linguistique, littérature, discours littéraire », *Le Français aujourd'hui*, 175, p.75-84.
MAINGUENEAU, Dominique & AMOSSY, Ruth (Dir.), (2003), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
NØLKE, Henning, FLØTTUM, Kjersti, NORÉN, Coco (2004), *ScaPoLine. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris, Editions Kimé.
PAVEAU, Marie-Anne et VAUDREY-LUIGI, Sandrine (coord.) (2011) *Le français d'aujourd'hui*, 175 : « Littérature et linguistique : dialogue ou coexistence ? », Paris, Armand Colin.
PHILIPPE, Gilles (2000), « L'ancrage énonciatif des récits de fiction. Présentation », *Langue française*, 128, p.3-8.
RABATEL, Alain (1998), *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux-Niestlé.
I d e m (2008), *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, 2 vol., Limoges, Lambert-Lucas.
RASTIER, François (2001), *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses Universitaires de France.
VAN DIJK, Teun (1973 a), « Modèles génératifs en théorie littéraire », in C. Bouazis et alii (dir.), *Essais de la théorie du texte*, Paris, Galilée, p.79-99.
I d e m (1973 b), « Grammaires textuelles et structures narratives », in C. Chabrol (éd.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, p.177-207.
VAUDREY-LUIGI, Sandrine (2011) « De la signature stylistique à la reconnaissance d'un style d'auteur », *Le Français aujourd'hui*, 175, p.37-46.
WEINRICH, Harald (1973/1964), *Le Temps*. *Le récit et le commentaire*, Paris, Editions du Seuil.

Première section

STYLISTIQUE,
ANALYSE TEXTUELLE-DISCURSIVE
ET TRADUCTION

Les *Nourritures terrestres* ou la force des sensations. Une étude stylistique et textuelle-discursive

> « Il le lut d'un trait. L'après-midi y passa. Vers le soir, il sortit. Jamais encore il n'avait connu pareille fièvre, exaltation aussi glorieuse : il allait devant lui à grands pas comme un conquérant. La nuit vint [...]. Il dîna d'un croissant et rentra. Le livre attendait sur la table [...]. Alors il capitula, s'enveloppa d'un manteau et reprit sa lecture, lentement, depuis le début. Il sentait bien que l'heure était solennelle, qu'un travail, une germination mystérieuse s'élaborait au plus intime de sa conscience. Lorsqu'à l'aube il eut une fois encore achevé la dernière page, il s'aperçut qu'il posait sur la vie un regard neuf ».
>
> (Martin du Gard, *Les Thibault*, tome 1er, p.271)

1. La puissance poétisante de la grammaire

Cet épisode des *Thibault* témoigne de l'influence considérable que *Les Nourritures terrestres* ont commencé à exercer quelques années après leur publication en 1897. Comment un livre parvenait-il à changer une mentalité en quelques heures ? Comment le livre d'André Gide arrivait-t-il à inculquer à ses lecteurs cette « ferveur frémissante » devant « les formes diverses de la vie » ? Ce sont les questions auxquelles la présente étude se propose d'apporter une réponse en interrogeant d'une part les faits de style et leurs reflets sur la structure et l'agencement de la phrase et, d'autre part, la construction textuelle de la subjectivité poétique et de la scène d'énonciation.

L'éclectisme stylistique de cette oeuvre met à défi toute tentative de la rattacher à un genre littéraire. On lui a appliqué, en effet, les plus diverses formules: roman, journal, suite de poèmes, traité de morale. Dans son ample étude sur *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Suzanne Bernard soutient que cette œuvre remplit toutes les conditions esthétiques du poème en prose, à savoir : unité, gratuité, brièveté. Il s'agit d'un nouveau type de poème qui se constitue comme tel autour des années 1890 et dont la structure, plus libre et plus ouverte, reflète les nouvelles tendances qui se font jour dans la prose littéraire : « Orientation vers une poésie de la vie, plus proche du réel, plus joyeusement exaltée », orientation vers une poésie de la nature, ce qu'on a appelé « le naturisme » (Bernard 1959, p.534). Ces tendances apparaissent comme une réaction aux principes symbolistes. Le poème en prose, sous

ses formes les plus anarchiques (cf. *Les Illuminations* de Rimbaud), devient l'instrument d'une révolte dirigée tantôt contre la préciosité symboliste, tantôt contre les règles et les catégories d'un rationalisme trop rigide. La prose, forme usuelle du langage quotidien, est considérée maintenant comme « la seule forme adéquate pour saisir dans ses frémissements la vie de tous les jours » (*idem*, p.538).

Les *Nourritures terrestres* illustrent très bien cette conception plus libre d'une poésie qui va puiser de nouvelles ressources expressives dans toutes les formes de la prose et du verset[1]. Ce besoin d'un rythme vivant, d'une phrase qui « respire », même si la syntaxe doit en souffrir, est le désidératum d'un véritable poète pour qui le langage est avant tout un instrument de conquête et de découverte. Nous allons examiner de plus près les caractéristiques de cette prose poétique, ajoutant aux arguments esthétiques de son originalité, des arguments d'ordre syntaxique, stylistique et textuel.

Depuis toujours les poètes ont exploité à fond les valences expressives des structures grammaticales en produisant ce que la rhétorique appelait « figures de construction » : ellipse, inversion, chiasme, répétition, parallélisme ou autres. Citons à ce propos Roman Jakobson (1963, p.244) :

> Les ressources poétiques dissimulées dans la structure morphologique et syntaxique du langage, bref la poésie de la grammaire, et son produit littéraire, la grammaire de la poésie, ont été rarement reconnues par les critiques et presque totalement négligées par les linguistes ; en revanche, les écrivains créateurs ont toujours su en tirer un magistral parti.

La construction où il s'intègre peut conférer au mot le plus banal une charge expressive inespérée. Il va sans dire que la prose poétique d'André Gide exploite les ressources de tous les compartiments de la langue mais son originalité réside surtout dans l'utilisation expressive des moyens syntaxiques. Toujours est-il que la construction de la phrase est indissociable de sa structure fonctionnelle qui lui permet de s'insérer dans la cohésion du texte. Selon une terminologie plus récente, les aspects qui concernent la structure phrastique fondée sur des rapports de rection se rattachent à la microsyntaxe, alors que les aspects concernant la structure thématique de la phrase et ses rapports à la structure compositionnelle du texte ressortissent à la macrosyntaxe. Notre approche du texte gidien, qui se propose d'articuler analyse stylistique et approche textuelle, va porter tour à tour sur la micro- et la macrosyntaxe.

La récurrence et l'alternance de certains *patterns* syntaxiques attestent la co-existence de quatre formules stylistiques dans les *Nourritures terrestres*, de quatre types d'écriture : poétique, impressionniste, sentencieuse et oralisante. Dans cette étude on va s'arrêter sur les trois modalités directement impliquées dans la structure

[1] Phrase ou suite de phrases formant une unité rythmique et découpant un texte poétique en unités qui rappellent le paragraphe biblique (cf. *Le Nouveau Petit Robert*, 1993, p.2661).

compositionnelle du texte qu'on va analyser, à savoir : l'écriture poétique, impressionniste et oralisante.

L'*écriture poétique* correspond dans cette œuvre à trois modes distincts de structuration textuelle : prose lyrique, vers libre et verset biblique. La prose lyrique est la forme que revêtent les séquences narratives et descriptives qui retracent dans une sorte de journal des expériences personnelles ou des impressions de voyage. Les faits de syntaxe qui relèvent de cette modalité d'expression sont la parataxe conjonctive ou asyndétique, l'inversion affectant les groupes syntaxiques ou la phrase entière, le parallélisme et autres « figures de construction » : chiasme, ellipse ou répétition.

La deuxième formule est *l'écriture « impressionniste »* qui abonde dans les séquences descriptives. Les moments d'extase devant l'inépuisable richesse et diversité de la terre sont reconstitués à travers la mémoire affective et sensorielle, ce qui correspond sur le plan stylistique à l'attitude impressionniste, définie par opposition à l'attitude expressionniste. Selon Cressot (1956, p.4), l'expressionnisme tend à reconstituer logiquement les faits fournis par la sensation, les situant soigneusement dans l'espace et le temps et dans leurs rapports de cause à effet. L'impressionnisme, au contraire, nous livre les faits tels que fournis par une perception immédiate, sans les rattacher aux catégories logiques (cause ou conséquence)[2].

La troisième formule dont usent les *Nourritures* et à laquelle elles doivent dans une grande mesure leur force de persuasion est *l'écriture oralisante* liée à l'emploi de la deuxième personne. Le texte s'adresse à un personnage fictif portant le nom biblique de Nathanaël, qui construit la figure du lecteur. L'adresse directe au lecteur s'associe à la visée persuasive et factitive d'un livre qui se veut, selon les propres mots de l'auteur, « un manuel d'évasion, de délivrance ». De là une série de faits de syntaxe relevant du langage spontané : apostrophe, interjections, exclamations, interrogations et divers phénoménes qui affectent la structure de la phrase (dislocation, segmentation, inachèvement)[3]. L'écriture oralisante des *Nourritures* a ceci d'original, qu'en plus d'une orientation allocutive, elle confère parfois au texte une dimension interlocutive, comme on le verra plus loin.

[2] C'est surtout Alf Lombard (1930) qui a développé une théorie du *style impressionniste* en littérature. Il l'envisage dans ses relations avec l'impressionnisme en peinture et en musique ; d'un côté comme de l'autre, la réalité est reproduite non par imitation mais par l'impression subjective qu'elle produit sur l'artiste. Le souci de l'art dans la littérature moderne se traduit par la « prédominance des associations esthétiques sur les rapports logiques », par « la subordination de l'exactitude grammaticale à l'intensité pittoresque ou poétique » (Lanson cité par Lombard 1930, p.75). Cette « écriture artiste » trouve dans la phrase nominale, étayée par la ponctuation et divers artifices graphiques, un de ses moyens expressifs de prédilection.

[3] Nous avons entrepris une étude syntaxique et stylistique des *Nourritures terrestres* dans un article publié en 1972, qui se trouve à l'origine de l'actuelle contribution.

L'analyse de texte que nous proposons par la suite s'applique à examiner la manière dont les trois formules stylistiques[4] concourent à la construction textuelle de la subjectivité poétique et de la scène d'énonciation. Nous avons choisi un fragment du VIe livre (reproduit en annexe) qui se montre particulièrement hétérogène sur le plan de l'organisation syntaxique (microsyntaxe) comme sur le plan de l'organisation textuelle (macrosyntaxe). L'analyse du texte parcourt trois étapes: on tâchera d'y saisir d'abord les traces d'une hésitation entre écriture expressionniste et impressionniste, puis on va examiner les rapports entre style nominal et séquence descriptive, pour nous pencher, dans un troisième temps, sur les liens entre oralité et scène d'énonciation.

2. La syntaxe entre deux formes d'écriture

Ce texte qui exalte la force des sensations explique la préférence de l'auteur pour certaines modalités stylistiques, dont il constitue en même temps une parfaite illustration. C'est à la fois un texte programmatique et un échantillon représentatif de ce que les théoriciens littéraires appellent un « poème en prose de type dynamique ».

Pourquoi cette syntaxe nerveuse qui essaie de contourner la linéarité du texte ? Pourquoi ces interruptions, ces passages brusques d'un thème à l'autre, ces énumérations et ces parenthèses ? C'est le texte même qui fournit une première réponse : « Puisque pas de composition il ne faudrait ici pas de choix », ce qui veut dire refus de tout souci formel qui risquerait d'altérer la spontanéité de l'expression. Car il s'agit avant tout de suggérer l'état d'esprit que ce disciple de Ménalque voudrait inculquer à son propre disciple: une infinie *disponibilité* devant « les formes diverses de la vie », un état de perméabilité maximale qui permette à l'esprit d'accueillir toute cette quantité de sensations diverses que l'instant lui apporte. Impossible de faire rentrer cela dans les cadres de la syntaxe standard et de l'écriture traditionnelle. Il va donc falloir « faire éclater la phrase... se rebeller contre l'écriture successive et linéaire et inventer (avant la lettre) le *simultanéisme* » (Bernard 1959, p.552).

Le début du second paragraphe en donne une parfaite illustration :

> Branches inégalement agitées... c'est parce que l'élasticité diverse des brindilles, faisant diverse leur force de résistance au vent, fait diverse aussi l'impulsion que le vent leur donne... etc. – Passons à un autre sujet... Lequel ? – Puisque pas de composition, il ne faudrait ici pas de choix... Disponible ! Nathanaël, disponible ! – et, par une attention subite, *simultanée* de tous les sens, arriver à faire (c'est difficile à dire) du sentiment même de sa vie, la sensation concentrée de tout l'attouchement du dehors... (ou réciproquement).

[4] Pour une présentation plus détaillée de ces formules stylistiques, voir l'étude suivante qui propose une approche du texte gidien dans une perspective traductologique. Cette approche fait état de quatre registres (poétique, impressionniste, sentencieux et oralisant) que la présente étude réduit aux trois registres impliqués dans la configuration stylistique du texte étudié.

L'énoncé commence par une structure nominale qu'il laisse en suspens pour changer d'allure et adopter une structure standard. Cette discordance entre les deux parties du même énoncé – qui diffèrent aussi comme dimension – marque un contraste sur le plan des pensées représentées: d'une part, une perception sensorielle, globale et condensée, de l'autre, une réflexion moblisant des catégories logiques (causalité, association).

On assiste ainsi au croisement des deux formules stylistiques définies par Cressot. L'écriture impressionniste correspond dans ce cas au style nominal, qui se veut une sorte de langage des sens, tandis que l'écriture expressionniste équivaut à un style plus élaboré, un grain prétentieux, qui fait penser au discours didactique. Mais l'ample phrase introduite par *parce que* a une tonalité trop péremptoire et met trop de rhétorique[5] à simplement expliquer un fait, pour qu'on puisse la prendre au pied de la lettre. L'énonciateur n'a vraiment pas l'intention de donner dans l'exposé théorique, malgré la formule impérative « Passons à un autre sujet », dont la tonalité catégorique est démentie par l'interrogation « Lequel ? ». Après un court moment d'hésitation, l'énonciateur va trancher non en faveur d'un style vigoureusement structuré, apte à épouser les méandres de la pensée réfléchie, mais en faveur d'un style affranchi de tout souci de « composer » – que ce soit dans un registre didactique ou littéraire – un style apte à rendre la spontanéité et l'authenticité du sentiment.

Cette modalité d'expresion, qui passait pour non conventionnelle à l'époque, est le style nominal ou « style de notations ». L'ellipse du verbe, pivot de la phrase organisée, permet, d'une part, de mettre en valeur les virtualités expressives du mot et, d'autre part, de soustraire la structure de la phrase à l'emprise de « la cadence majeure » et d'autres contraintes de la syntaxe standard. D'où la possibilité de nommer les choses représentées dans l'ordre où elles se présentent à l'esprit et la possibilité de recourir, pour les énumérer, à deux ordres, linéaire et spatial. La séquence descriptive se voit réduite à sa forme élémentaire, l'énumération, qui se déploie à la fois sur un axe horizontal et vertical. Appelée à juste titre « le degré zéro de la description » (Adam 1992), cette forme s'adapte le mieux à la vision analytique, fragmentaire, impressionniste qui est celle des *Nourritures terrestres*.

---

[5] L'emboîtement des structures causales (participiale et conjonctionnelle) est rehaussé par la répétition et le parallélisme : *faisant diverse... fait diverse aussi*. Procédés relevant du style didactique, qui visent à contraster la force d'une perception visuelle avec les méandres de la pensée réfléchie. L'habitude de chercher à tout une explication nous empêche de percevoir les choses telles qu'elles sont : « L'habitude de ta pensée te gêne [...] et tu ne perçois rien spontanément » (*Les Nourritures terrestres*, p.189).

3. La description entre style nominal et style classique

Le style nominal devient ainsi l'un des instruments de base de cette prose poétique, comme en témoigne, sur le mode désidératif, le passage qui précède notre fragment :

> Je voudrais être né dans un temps où n'avoir à chanter, poète, que, simplement en les dénombrant, toutes les choses. Mon admiration se serait posée successivement sur chacune et sa louange l'eût démontrée ; c'en eût été la raison suffisante. (*Les N.T.*, Sixième livre, p.225)

C'est le désidératum auquel se conforment deux des trois séquences descriptives que renferme notre fragment. S'il débute par une séquence de facture impressionniste reposant sur le style nominal, il se termine par une description de facture classique reposant sur des phrases courtes mais solidement articulées autour d'un pivot verbal.

La coexistence, au sein du même texte, de trois types de séquence descriptive est une preuve péremptoire de cette diversité de formes d'expression qui caractérise les *Nourritures terrestres*. Les trois séquences diffèrent nettement sur le plan de la microsyntaxe comme sur celui de la macrosyntaxe. Il y a plus, les particularités de l'organisation linguistique et textuelle sont rehaussées à chaque fois par des marques suprasegmentales: ponctuation, artifices graphiques, division en paragraphes.

3.1. La séquence descriptive initiale

> Nathanaël, nous n'avons pas encore ensemble regardé les feuilles. Toutes les courbes des feuilles... Feuillages des arbres ; grottes vertes, percées d'issues ; fonds déplaçables aux moindres brises ; mouvance ; remous des formes ; parois déchiquetées ; monture élastique des branches ; balancement arrondi ; lamélicules et alvéoles...

La séquence couvrant le premier paragraphe présente un degré minimal d'organisation linguistique et textuelle: les éléments nominaux disposés en séries paratactiques ne tiennent ensemble que par des liens sémantiques ou, dans les termes d'Adam (2005), par un liage du signifié. Il est assuré, d'un côté, par le thème-titre *les feuilles*, qui figure dans la préséquence interpellative, et, de l'autre, par l'isotopie qui se tisse autour de trois termes pivots: (1) feuilles (*feuillages, grottes vertes, fonds, parois, lamélicules, alvéoles*), (2) branches (*monture des branches* et plus bas *élasticité des brindilles*) et (3) leur mouvement (*déplaçables, déchiqutées, mouvance, remous, balancement*, et plus loin, *agitées, mouvement*).

À ces trois niveaux d'aspectualisation, les référents sont qualifiés exclusivement par des attributs physiques (*vertes, déplaçables, élastique, arrondi*), ce qui, vu l'absence d'actualisation spatiale et temporelle, prête à la séquence descriptive un caractère d'indétermination et d'ambiguïté référentielle. La représentation que l'énonciateur

veut faire partager à Nathanaël hésite entre deux modes de référenciation : générique et spécifique.

La représentation visuelle se construit par une accumulation d'éléments relevant de la sphère du végétal sans que l'on puisse y déceler une organisation d'ensemble propre à évoquer un tableau. Les signifiants se succèdent d'abord dans un ordre ascendant: des feuilles aux feuillages des arbres et de là aux coins de forêt évoqués par la métaphore et la métonymie (*grottes, fonds, parois*), pour revenir en arrière sur l'agitation des branches (*balancement, mouvance, remous*) et sur les moidres détails des feuilles (*lamélicules et alvéoles*).

Bien que, de par leur forme (pluriel, indéfini) ces syntagmes nominaux construisent plutôt une référence générique, c.a.d. une saisie *in abstracto* des divers aspects du VEGETAL, la séquence descriptive relève en tant que telle d'une vision impressionniste et subjective. Ce que l'énonciateur veut faire sentir à Nathanaël, ce n'est pas la qualité esthétique du paysage, mais « la sensation puissante, complète, immédiate » que le contact du végétal éveille dans sa conscience. Pour suggérer la force des perceptions visuelles et l'émotion qu'elles suscitent, la meilleure formule pour le poète n'était pas d'assembler et d'organiser les divers éléments dans un tableau, mais, au contraire, de décomposer la saisie du paysage en une série d'images frappantes dont chacune vaut par son unicité[6].

En fin de compte, le principal enjeu du style nominal est dans ce cas le partage des perceptions et des émotions, ce qui correspond tout à fait au mode d'énonciation que Barbéris (2003) appelle « la textualité en *idem »*. Si le sujet énonciateur pose son coénonciateur en *idem*, cela donne lieu à un type de fonctionnement linguistique qui met en oeuvre « le cophasage des points de vue et l'alignement intersubjectif ainsi que le partage des affects » (2003, p.211). On aurait donc affaire à un mode d'énonciation qui maximise le partage des points de vue et des émotions. Suivant Jeanne-Marie Barbéris, la textualité en *idem* procède de la poésie du dix-neuvième siècle, qui a su exploiter « l'impressionnisme stylistique » résultant de certaines formes minimales d'expression comme la phrase nominale.

---

[6] Gide se montre par là fidèle au principe symboliste, affirmé dans *Les Cahiers d'André Walter* : « Pas le paysage lui-même : l'émotion par lui causée » (*apud* Thierry 1962, p.46). Ce principe trouve dans *Les Nourritures* un complément poétique : « ...ma tristesse parfois s'est soudain échappée de moi, tant elle se sentait comprise et reçue en le paysage – et qu'ainsi, devant moi, je la pouvais délicieusement regarder. » (Sixième livre, p.220). La description est ainsi pour Gide « un moyen d'approcher l'invisible, de suggérer l'émotion » (Rivalin-Padiu, 2002 : 59) et ce, dans une mesure décisive, grâce à l'exploitation originale du style nominal.

3.2. La séquence descriptive médiane

– J'y suis ; là, j'occupe ce trou où s'enfoncent :
dans mon oreille : ce bruit continu de l'eau ; grossi, puis apaisé, de ce vent dans ces pins ; intermittent, des sauterelles, etc.
dans mes yeux : l'éclat de ce soleil dans le ruisseau ; le mouvement de ces pins... (tiens, un écureuil)... de mon pied, qui fait un trou dans cette mousse, etc.
dans ma chair : (la sensation) de cette humidité ; de cette mollesse de mousse ; (ah ! quelle branche me pique ?...) de mon front dans ma main ; de ma main sur mon front, etc.
dans mes narines : ... (chut ! l'écureuil s'approche), etc.
Et tout cela *ensemble*, etc., en un petit paquet ; – c'est la vie ; – est-ce tout ? – Non ! il y a toujours d'autres choses encore.

Encadrée par deux marques pivots de la relation interlocutive *j'y suis* et *crois-tu*, cette séquence est largement dominée elle aussi par le style nominal. Elle contient six phrases verbales au présent qui assurent un ancrage temporel par défaut, c'est-à-dire par rapport aux coordonnées de la scène d'énonciation. Quant à l'ancrage spatial, il se réalise à travers le déictique adverbial *là*, les syntagmes démonstratifs (*ce trou, ce bruit, ces pins, cette mousse*, etc.) et les descriptions définies. Qu'elles relèvent de la deixis personnelle (*mon oreille, mes yeux, mon pied, ma main*, etc.) ou spatiale (*l'eau, les sauterelles, l'éclat, l'écureuil*), les descriptions définies opèrent la référenciation des objets par rapport au champ perceptif de l'énonciateur.

Cette triple deixis (temporelle, spatiale et personnelle) produit un effet de présentification que la rhétorique associe à la figure de l'*hypotypose*. Celle-ci prête aux perceptions et aux pensées représentées une note d'authenticité qui en garantit le caractère vécu, expérientiel : les objets de l'univers référentiel ne sont plus évoqués *in abstracto*, mais perçus et consignés *hic et nunc*. Abandonnant l'attitude détachée et réfléchie qu'il avait adoptée au début du second paragraphe (voir *supra* 2), l'énonciateur affirme ostensiblement sa présence dans un lieu qui ne doit son existence qu'à la référence déictique: *J'y suis ; là, j'occupe ce trou*. C'est le point où viennent se rejoindre plusieurs images, méthodiquement réparties en fonction des sensations dont elles dérivent, en quatre groupes: visuelles, auditives, tactiles et olfactives.

Leur représentation revêt dans le texte la forme de quatre séries paratactiques disposées autour d'une structure de base :

SPrép + V + SN → circonstanciel de lieu + verbe prédicatif + sujet multiple

Si le verbe *s'enfoncent* n'est mentionné qu'une seule fois, les syntagmes qui l'entourent se multiplient et se déploient à la fois sur l'horizontale et sur la verticale :

- les SPrép *dans* SN, pour dénommer les parties du corps exposées aux stimuli ;
- les SN sujet, pour décrire les sensations qui surgissent en réponse aux stimuli.

Les diverses sensations du sujet percevant, qui supposent des actions/réactions simultanées, finissent par se confondre dans « la sensation puissante, complète, immédiate de la vie ». C'est ce que veut suggérer cette organisation linéaire et spatiale à la fois, où une structure de phrase associée à la figure de l'hyperbate sert de matrice syntaxique à tout un enchaînement textuel. La phrase de base place en position thématique les SN désignant les parties du corps, ce qui fait du corps le principe de structuration de la séquence descriptive.

Comme dans la séquence précédente, les éléments nominaux sont disposés en séries paratactiques autour d'un sous-thème : *mon oreille, mes yeux, ma chair, mes narines*. Et, à ces niveaux d'aspectualisation, les référents sont qualifiés toujours par des attributs physiques (*continu, grossi, apaisé, intermittent*). Les liens sémantiques qui unissent les séries paratactiques à leur sous-thème sont marqués graphiquement par leur disposition sur deux colonnes parallèles. Sur l'axe horizontal, chaque série paratactique dévéloppe, sous diverses formes, le même schéma syntaxique : SN *de* SN.

Ainsi, la série nominale dénotant les sensations auditives est centrée sur le SN *le bruit* qui engendre, par expansion progressive, les groupes nominaux :

SN + Adj *de* SN ; SN + Adj + Adj *de* SN *dans* SN ; SN + Adj *de* SN

La série désignant les sensations visuelles est centrée tour à tour sur *l'éclat* et *le mouvement*, qui font alterner, en grand, les mêmes *patterns*, mais dans un ordre inverse :

SN *de* SN *dans* SN ; SN *de* SN ; SN *de* SN (*qui* V + SN) *dans* SN

Enfin, la série dénotant les sensations tactiles est centrée sur le SN *la sensation* – les parenthèses semblent suggérer un choix lexical provisoire – qui fait alterner quatre *patterns* :

SN *de* SN ; SN *de* SN *de* SN ; SN *de* SN *dans* SN ; SN *de* SN *sur* SN

À l'intérieur des séries paratactiques, les liens sémantiques entre les groupes nominaux sont assurés par l'isotopie, par la répétition obsédante de l'article démonstratif et par l'anaphore zéro, vu que le SN centre est effacé dès la seconde occurrence.

Comme le retour régulier du même schéma syntaxique risquait d'entraîner à la fin une certaine monotonie, les séries 2 et 3 sont interrompues un instant par une exclamation : de surprise (*tiens, un écureuil*) ou d'agacement (*ah ! quelle branche me pique ?*). Une dernière exclamation, qui impose silence à Nathanaël (*chut ! l'écureuil s'approche*), met fin à cette litanie, suspendant l'énumération des images olfactives. Les trois phrases parenthétiques, dont une nominale, suggèrent d'une part la prégnance accrue de certains stimuli (visuel ou tactil) et, de l'autre, la spontanéité des réactions qu'ils éveillent dans la conscience du protagoniste.

Cet ample déploiement de procédés syntaxiques et rhétoriques, subtilement dosés et rehaussés par la mise en page, tend à suggérer que le *moi* a atteint cette suprême perméabilité, cette « attention subite de tous les sens » qui lui permettent de se livrer à la seule volupté d'être :

> ...*Être* me devenait énormément voluptueux. J'eusse voulu goûter toutes les formes de la vie ; celles des poissons et des plantes. Entre toutes les joies des sens, j'enviais celles du toucher. (*Les NT*, Cinquième livre, p.209-210, Gide souligne)

3.3. La séquence descriptive finale

> *À Côme, à Lecco, les raisins étaient mûrs. Je montais sur une énorme colline où d'anciens châteaux s'effondraient. Là, les raisins avaient une odeur si sucrée qu'elle m'en était incommode ; elle pénétrait comme un goût jusqu'à l'arrière-fond des narines, et d'en manger après ne m'était plus d'aucune révélation particulière – mais j'avais si soif et si faim que quelques grappes suffirent à m'enivrer.*

Si les deux séquences précédentes exploitaient, dans une plus ou moins grande mesure, les ressources expressives du style nominal, la séquence descriptive qui couvre le dernier paragraphe présente un degré élevé de structuration syntaxique et textuelle. Cette séquence a du reste une double fonction : au plan du contenu, elle complète la série des sensations par celles qui touchent au goût et à l'odorat, qui font défaut dans la séquence précédente, et, au plan de l'expression, elle sert de contre-poids au style nominal, dont elle fait ressortir la force de suggestion.

Au niveau syntaxique, cette séquence possède tout ce qui manquait à la première : déterminants, verbes personnels, connecteurs. Les phrases, conformes au modèle standard, se succèdent dans un ordre croissant de complexité : si la première est une phrase simple, les autres sont des phrases complexes formées de deux propositions reliées par des connecteurs de subordination (*où, que*) ou de coordination (*et, mais*).

Au niveau textuel, on a, dans les termes d'Adam (2005), un liage du signifié autour du thème des raisins, liage qui se développe à travers l'anaphore (*où, là, elle, en*) et les connecteurs (*et, mais*). Quant au liage du signifiant, il est assuré par le retour régulier de certains schémas phrastiques :

- circonstanciel de lieu + sujet + V (3 occurrences) ;
- Sujet + V + circonstanciel de lieu (2 occurrences) ;
- Sujet + *être* + Attribut (3 occurrences).

Si les deux premières phrases dessinent un cadre spatial bien déterminé, les autres servent à décrire un amalgame de sensations: l'odeur sucrée et enivrante des raisins. Bien que le passé des verbes montre qu'il s'agit d'images remémorées, elles ont presque la fraîcheur des images décrites *in praesentia* dans les deux séquences précédentes. Mais cette fois, l'acuïté des sensations n'est plus suggérée par le polyptote

(répétition de l'article possessif ou démonstratif), mais par l'évaluation intensive de la qualité ou de la quantité :

– *si* + Adj/Nom *que* + P consécutive
une odeur si sucrée qu'elle m'en était incommode
j'avais si soif et si faim que quelques grappes suffirent à m'enivrer

Car, pour un adepte de l'hédonisme, ce sont les émotions qui renforcent l'acuïté des sensations ; et plus les sensations sont intenses, plus elles donnent de valeur à l'instant présent et au « sentiment même de sa vie ».

> Nathanaël, que toute émotion sache te devenir une ivresse.. Si ce que tu manges ne te grise pas, c'est que tu n'avais pas assez faim. (*Les N.T.*, Second livre, page 167)

À en juger d'après la récurrence et l'alternance des temps verbaux (série d'imparfaits sur laquelle se détache un passé simple) et surtout d'après le titre de la séquence (*Ballade de toutes les rencontres*) on est tenté de dire qu'on a affaire à une séquence narrative plutôt que descriptive. On assiste, paraît-il, à une interférence du narratif et du descriptif, autrement dit, à une neutralisation de l'opposition entre séquence descriptive et narrative. Ce phénomène s'explique par une tendance de la prose poétique à sublimer l'épique en lyrique, à convertir la description du monde en description du moi.

4. Scène d'énonciation et oralité

La prégnance des images qui rendent l'acuïté des sensations illustre l'état de disponibilité spirituelle que ce disciple de Ménalque veut inculquer à son propre disciple. Les exhortations ardentes, qui revêtent la forme d'une courte phrase nominale (« Disponible, Nathanaël, disponible ! ») ou d'une longue phrase infinitive (« arriver à faire [...] du sentiment même de sa vie, la sensation concentrée de tout l'attouchement du dehors »), font écho aux conseils et aux exhortations que Ménalque adressait jadis à ses disciples :

> « Crois-tu pouvoir, en cet instant précis, goûter la sensation puissante, complète, immédiate de la vie, – sans l'oubli de ce qui n'est pas elle ? L'habitude de ta pensée te gêne ; tu vis dans le passé, dans le futur et tu ne perçois rien spontanément. Nous ne sommes rien, Myrtil, que dans l'instantané de la vie ; tout le passé s'y meurt avant que rien d'à venir y soit né. Instants ! Tu comprendras, Myrtil, de quelle force est leur *présence* ! car chaque instant de notre vie est essentiellement irremplaçable: sache parfois t'y concentrer uniquement... ». (*Les N.T.*, Quatrième livre, p.189-190. C'est Gide qui souligne)

Vivre c'est être toujours prêt à accueillir « la nouveauté irremplaçable » du moment présent. Une pensée habituellement tournée vers le passé ou le futur nous empêche de percevoir « la force » des instants éphémères qui donnent son prix à la vie.

Le fragment ci-dessus est extrait du IVe livre, surnommé « Le récit de Ménalque ». Ce personnage, dont la vie a été une « carrière aventureuse » en dehors des normes et des chemins tracés, fait part de ses expériences à de jeunes compagnons de voyage. Ils suivent avec intérêt son récit, essayant d'en extraire les enseignements. L'âge et le savoir accumulé confèrent à Ménalque l'autorité d'un maître – encore qu'assez redoutable – et c'est en maître qu'il essaie d'inculquer à Myrtil une certaine attitude devant la vie.

4.1. Un manuel d'évasion et de délivrance

Les rapports entre Ménalque et Myrtil reproduisent, par un effet de « mise en abîme », les rapports entre le protagoniste et Nathanaël. Le premier est lui-même un ancien compagnon et disciple de Ménalque, dont il a écouté le récit qu'il intègre maintenant à son propre discours, destiné à Nathanaël. Ces rapports de maître à disciple expliquent la fréquence de deux catégories d'actes de parole : injonctifs (conseils, exhortations) et assertifs à caractère sentencieux (aphorismes, apologues). L'apologue, un genre que *Les Nourritures* revendiquent ouvertement, est « un récit en prose ou en vers dont on tire une instruction morale » (*Larousse encyclopédique*, p.454).

> J'avais besoin d'un poumon, m'a dit l'arbre: alors ma sève est devenue feuille, afin d'y pouvoir respirer. Puis quand j'eus respiré, ma feuille est tombée, et je n'en suis pas mort. *Mon fruit contient toute ma pensée sur la vie.*
> Nathanaël, ne crains pas que j'abuse de cette forme d'apologue, car je ne l'approuve pas beaucoup. *Je ne veux t'enseigner d'autre sagesse que la vie*. Car c'est un grand souci que de penser. (*Les N.T.*, second livre, p.170-171)

Les énoncés que nous avons soulignés mettent au jour le rôle discursif que se donne l'énonciateur et celui qu'il assigne au coénonciateur. Le premier détient un savoir « ma pensée sur la vie », qu'il se doit de transmettre à Nathanaël, jeune esprit à la recherche de sa voie et dont la pensée, tâtonnante encore, a besoin d'être soutenue et guidée.

Les rôles discursifs de maître et de disciple, la fonction « éducative » que le texte prétend assumer (cf. *Envoi*: « Je suis las de feindre d'éduquer quelqu'un »), fonction qui s'accommode bien de la forme de l'apologue, fondent la scène d'énonciation[7] des *Nourritures terrestres.* En fait, dans ce cas la scène d'énonciation est fixée en amont du texte, par l'auteur lui-même dans la préface de l'édition de 1926. En posant

[7] La scène d'énonciation ou *scénographie* est, selon Maingueneau (2007), la situation que le discours prétend instituer de par son énonciation même. C'est la « scène de parole » dont le discours a besoin pour être énoncé et que, de son côté, il doit valider par sa propre énonciation. Contrairement à la situation objective, au contexte socio-historique où l'oeuvre a vu le jour, la scène d'énonciation est le produit de l'œuvre, qui, en l'édifiant, exploite d'une manière originale les possibilités offertes par la *scène générique* (du poème lyrique) et par la *scène englobante* (du discours littéraire). La scénographie est donc le cadre référentiel inscrit dans le texte, où sont définis les statuts d'énonciateur et de coénonciateur, l'espace et le temps de l'acte de parole.

le cadre scénographique de son livre, André Gide en livre du même coup le parcours interprétatif :

> *Ce manuel d'évasion, de délivrance, il est d'usage qu'on m'y enferme.* [...]. *Les Nourritures terrestres sont le livre, sinon d'un malade, du moins d'un convalescent, d'un guéri – de quelqu'un qui a été malade. Il y a dans son lyrisme même l'excès de celui qui embrasse la vie comme quelque chose qu'il a failli perdre.* (*Les N.T.,* Préface de l'édition de 1927, p.249)

« Manuel » désigne bien ici la scène de parole, le « code d'accès » que l'interprète doit utiliser pour reconstruire le sens, et non le genre littéraire, ensemble de normes socialisées pesant sur la configuration discursive, textuelle et énonciative de l'œuvre. En présentant ses *Nourritures* comme un « manuel d'évasion, de délivrance », Gide fixe le cadre de référence où l'on doit se situer pour identifier dans le texte les positions d'énonciateur et de coénonciateur, la nature des relations qui les unissent et l'objet de discours qui est construit.

Quelle autre expérience que celle d'une maladie dont on a failli mourir peut nous faire mieux apprécier la vie ? C'est le genre d'expérience que l'écrivain a vécue à l'age de 24 ans, lors de son voyage en Afrique où il a subi les premières attaques de la tuberculose. Ce que la guérison lui apporte, c'est non seulement la récupération de ses forces physiques mais aussi et surtout une nouvelle philosophie de la vie. Les vérités que cette expérience lui a révélées, il se croit le droit et le devoir de les énoncer et de les « enseigner » à tous ceux qui, pareils à Nathanaël, ont « ouvert et fermé bien des livres » sans y avoir trouvé ce qu'ils cherchaient :

> Nathanaël, je voudrais m'adresser à toi plus intimement que ne l'a fait encore aucun autre. Je voudrais arriver à cette heure de la nuit où tu auras successivement ouvert puis fermé bien des livres cherchant dans chacun d'eux plus qu'il ne t'avait encore révélé ; où tu attends encore ; où ta ferveur va devenir tristesse, de ne pas se sentir soutenue. Je n'écris que pour toi ; je n'écris que pour ces heures [...].
> Nathanaël, je t'enseignerai la ferveur. (*Les N.T.*, Premier livre, p.157)

Ce passage construit la figure du coénonciateur que le texte se donne pour pouvoir être énoncé. L'attitude que le maître prend à l'égard de son disciple, de même que celle du poète à l'égard de son lecteur, n'a rien de conventionnel : il ne s'agit pas d'une *captatio benevolentiae* mais d'une profession de foi qui colle de près au projet esthétique.

4.2. Marques allocutives et interlocutives

Pour en revenir maintenant aux rapports entre scène d'énonciation et oralité, tels qu'ils se font jour dans le fragment analysé, il s'agit d'identifier les marques qui attestent l'inscription du coénonciateur dans le texte. Elles seront présentées dans l'ordre où elles se succèdent dans notre fragment :

– les vocatifs du nom propre *Nathanaël*, relayés la plupart du temps par le pronom personnel *tu*, dénotent une relation de proximité avec le coénonciateur;

– les actes injonctifs revêtent d'abord la forme d'une phrase nominale (« Disponible, Nathanaël, disponible ! ») puis celle d'une phrase infinitive : « arriver à faire (c'est difficile à dire) du sentiment même de sa vie, la sensation concentrée de tout l'attouchement du dehors ». Il convient d'y ajouter l'invitation indirecte par laquelle s'amorce le texte et qui emprunte la forme d'une assertion négative : « Nathanaël, nous n'avons pas encore ensemble regardé les feuilles » ;

– la boucle métadiscursive du discours injonctif (« c'est difficile à dire »), à laquelle s'ajoute celle du deuxième paragraphe (« Passons à un autre sujet... Lequel ? Puisque pas de composition, il ne faudrait ici pas de choix... ») renvoient au processus d'élaboration du texte et, par ce biais, à la scène d'énonciation. Après s'être embarqué dans une longue explication, l'énonciateur abandonne soudain le discours à peine amorcé pour proposer au destinataire un changement de sujet et de style. Car le style rigoureux mais parfois lourd et prétentieux du discours didactique s'associe à un acte intellectuel qui détourne l'esprit de la perception sensorielle ;

– les énoncés parenthétiques qui interrompent la série des sensations auditives (« tiens, un écureuil »), tactiles (« ah ! quelle branche me pique ?... ») et olfactives (« chut ! l'écureuil s'approche ») réunissent plusieurs marques d'oralité : interjections, exclamations de surprise ou d'agacement et une particule énonciative : *tiens*. Ces marques ont une fonction phatique (cf. Jakobson 1963), car elles portent sur la relation intersubjective énonciateur/coénonciateur. Ces marques jouent un rôle capital dans la mesure où elles servent à actualiser et à renforcer la relation intersubjective, favorisant ainsi le partage des représentations et des émotions ;

– les interrogations (« est-ce tout ? ; crois-tu donc ? »), qui apparaissent dans la conclusion de l'ample séquence descriptive, ajoutent à la dimension allocutive du texte une dimension interlocutive :

> Et tout cela *ensemble*, etc., en un petit paquet ; – c'est la vie ; – est-ce tout ? – Non ! il y a toujours d'autres choses encore.
> Crois-tu donc que je ne suis qu'un rendez-vous de sensations ? – Ma vie c'est toujours CELA, plus moi-même.

Ce passage met en place une sorte de dialogue entre protagoniste et Nathanaël sur le sens précis que ce dernier doit attacher à la description. C'est au coénonciateur qu'on doit attribuer la question « est-ce tout ? » ainsi que le contenu de la complétive « je ne suis qu'un rendez-vous de sensations ». Cette phrase qualifiante exprime une pensée que le poète attribue, de manière explicite cette fois, à

Nathanaël par le biais de l'interrogation rhétorique *crois-tu.* L'effet de ces marques linguistiques est renforcé par la ponctuation et par les tirets qui séparent les phrases entre elles ;

– la ponctuation et les tirets séparateurs confèrent au texte son caractère dialogique, alors que les effets d'inachèvement créés par les points de suspension et la formule *etc.*, assez fréquents dans le texte, concourent plutôt à suggérer la spontanéité de l'expression et l'authenticité du message qui est proposé au lecteur. Il faut y ajouter les artifices graphiques (majuscules, italiques) et la division en paragraphes culminant par la disposition à la fois linéaire et spatiale du « chant des cinq sens » (Nadeau 1958, p.XXI) que fait entendre la deuxième séquence descriptive.

5. Conclusion

Cette « disponibilité » que l'auteur des *Nourritures terrestres* manifeste à l'égard des « formes diverses de la vie » se retrouve dans son éclectisme à l'égard des formes d'expression : procédés syntaxiques et rhétoriques, organisation séquentielle et textuelle.

Soucieux de faire passer un message qui contient non seulement sa conception de la vie et de l'art mais engage tout son être, Gide exploite toutes les ressources qui pourraient assurer à son livre une action durable sur le lecteur : « J'appelle un livre manqué celui qui laisse intact le lecteur ». Si, pour Gide, l'oeuvre d'art se suffit à elle-même, c'est parce qu'elle est plus qu'elle-même, elle « représente », elle « manifeste ». Dans les termes de l'esthétique symboliste, « manifester » c'est « révéler », rendre manifestes les vérités qui « demeurent derrière les formes » (Nadeau 1958, p.XVI).

L'une des vérités qui s'imposaient au jeune écrivain, c'est la force des sensations, qui se confondent chez lui avec la conscience de soi et « le sentiment de sa vie ». À son retour d'Afrique, le convalescent portait en lui un nouvel être et un ardent désir de vivre, comme en témoigne ce passage de *Si le grain ne meurt* (IIe partie, p.318) :

> Depuis ma résurrection, un ardent désir s'était emparé de moi, un forcené désir de vivre [...]. Car ce n'était pas seulement le bain que j'aimais [...] ; en mon corps pénétré de rayons, il me semblait goûter je ne sais quel bienfait chimique ; j'oubliais, avec mes vêtements, tourments, contraintes, sollicitudes, et [...] je laissais les sensations en moi, poreux comme une ruche, secrètement distiller ce miel qui coula dans mes *Nourritures*.

Il avait réussi à s'arracher à la morale puritaine qui empêchait son être de s'épanouir, et sa « conversion matérialiste » passe par la découverte de la joie des sens et de la force des sensations. Puisque c'est à partir des sensations que s'élabore la conscience, « l'analyse des sensations doit précéder et nourrir toute connaissance et toute démarche philosophique », dit Nadeau (1958, p.XXI) en paraphrasant un passage mémorable des *Nourritures*:

> Il ne me suffit pas de *lire* que les sables des plages sont doux ; je veux que mes pieds nus le sentent... Toute connaissance que n'a pas précédée une sensation m'est inutile. Je n'ai jamais rien vu de doucement beau dans ce monde, sans désirer aussitôt que toute ma tendresse le touche. (*Les N.T.*, Premier livre, p.164. C'est Gide qui souligne)

Le motif des sensations se rattache au thème typiquement gidien de la plénitude de vie (cf. Lebrun 1969). Comme la sensation remplit l'instant où elle est éprouvée de sa saveur ineffable, cet instant se détache de tous les autres, concentrant dans son unicité « une totalité de joie » et « toute une particularité de bonheur ». C'est pourquoi « le plus petit instant de vie est plus fort que la mort et la nie ».

Mais le poète ne s'y attarde pas trop, car si intense qu'il soit, l'instant présent doit céder la place à d'autres instants qu'il faut accueillir avec la même joie et la même ferveur. Les *Nourritures* n'exaltent pas l'attachement et la possession mais l'attente et la soif, la ferveur et l'évasion. C'est que le monde lui-même n'existe pour le poète qu'en fonction de sa soif et de ses désirs :

> Car, je te le dis en vérité, Nathanaël, chaque désir m'a plus enrichi que la possession toujours fausse de l'objet même de mon désir. (*Les N.T.*, Premier livre, p.155)

Selon Lebrun (1969, p.218), « un aspect essentiel de la personnalité de Gide » réside dans le fait que « toute approche du monde le conduit finalement au foyer de sa conscience ». Le voyage qu'entreprend Urien[8] à la recherche des « actions révélatrices » qui puissent donner un sens à son existence est la projection symbolique de la quête de soi dont témoignent les œuvres de jeunesse d'André Gide et notamment *Les Nourritures terrestres*. Le but de cette quête inlassable est l'être lui-même et sa vérité intérieure, comme en témoigne ce passage de *L'Immoraliste* :

> Ce fut dès lors celui que je prétendis découvrir : l'être authentique, celui dont ne voulait plus l'Evangile ; celui que tout, autour de moi, livres, maîtres, parents, et que moi-même avions tâché d'abord de supprimer [...] mais d'autant plus utile à découvrir et valeureux. (p.61)

Ce poème qui raconte et enseigne la « délivrance » et la quête de soi construit deux parcours qui se présupposent réciproquement : le devenir du sujet énonciateur, qui, en découvrant une philosophie de vie toute personnelle, se découvre lui-même, et le devenir du coénonciateur, à travers l'apprentissage qui doit le conduire à la découverte de son être véritable. Au terme du trajet qu'ils ont fait ensemble, le poète exprime la conviction d'avoir trouvé sa route et prend congé de Nathanaël, qui, lui, va continuer à chercher la sienne.

---

[8] « On s'en va chercher par le monde des actions révélatrices » (*Le Voyage d'Urien* in André Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, p.45). *Le Voyage d'Urien* est un récit de facture symboliste qui a vu le jour trois ans avant *Les Nourritures terrestres*.

Je crois que la route que je suis est *ma* route, et que je la suis comme il faut. Je garde l'habitude d'une vaste confiance qu'on appellerait de la foi, si elle était assermentée.
(*Les N.T.,* Septième livre, p.231)

Nathanaël, à présent, jette mon livre. Emancipe-t'en. Quitte-moi [...].
Nathanaël, jette mon livre ; ne t'y satisfais point. Ne crois pas que ta *vérité puisse être trouvée par quelque autre ; plus que de tout, aie honte de cela* [...].
Jette mon livre ; dis-toi bien que ce n'est là qu'une *des milles postures possibles en face de la vie. Cherche la tienne* [9].

Références bibliographiques

ADAM, Jean-Michel (1992), *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan.
I d e m (2005), *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin.
BERNARD, Suzanne (1959), *Le poème en prose de Baudelaire juqu'à nos jours*, Paris, Nizet.
CRESSOT, Marcel (1956/1947), *Le style et ses techniques*. *Précis d'analyse stylistique*, 3e édition, Paris, Presses universitaires de France.
GIDE, André (1917-1936), *Les Nourritures terrestres*, précédées de la *Préface* de l'Edition de 1927, Paris, Gallimard, Coll. Le livre de poche.
I d e m (1958), *Les Nourritures terrestres,* in *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Introduction par M. Nadeau, Notices et bibliographies par Y. Davet et J.-J. Thierry, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p.151-250.
I d e m (1955), *Si le grain ne meurt*, Paris, Editions Gallimard. Coll. Folio.
I d e m (1902), *L'Immoraliste*, Paris, Mercure de France, coll. « Le livre de poche ».
JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, Coll. « Points ».
LEBRUN, Claude (1969), « La naissance des thèmes dans les premières oeuvres d'André Gide », in *Cahiers André Gide*, 1, Paris, N.R.F. Gallimard, p.203-224.
LOMBARD, Alf (1930), *Les constructions nominales dans le français moderne. Etude syntaxique et stylistique*, Upsala et Stockholm.
MAINGUENEAU, Dominique, 2007 [2004], *Discursul literar. Paratopie şi scenă de enunţare*, Iaşi, Institutul european.
I d e m (2012), *Les phrases sans texte*, Paris, Armand Colin, Coll.U.
MARTIN DU GARD, Roger (1955), *Les Thibault*, Tome I, Paris, Gallimard, Coll. Le livre de poche.
NADEAU, Maurice (1958), « Introduction » in *André Gide, Romans, récits et soties. Oeuvres lyriques*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, p.IX-XL.
RIVALIN-PADIOU, Sidonie (2002), *André Gide : à corps défendu*, Paris, L'Harmattan.
SOLTISCHI, Ligia (1972), « Aspects stylistiques de la syntaxe des *Nourritures terrestres* d'André Gide », in *Studia Universitatis Babeş-Bolyai-Philologia*, fasc. 2, p.99-110.
THIERRY, Jean-Jacques (1962), *Gide*, Paris, Gallimard.
*** *Larousse encyclopédique en couleurs* (1977), Paris, Edition du Club France Loisirs, autorisée par la Librairie Larousse.

[9] *Les Nourritures terrestres,* Envoi, p.248. C'est Gide qui souligne dans le texte.

ANNEXE

Nathanaël, nous n'avons pas encore ensemble regardé les feuilles. Toutes les courbes des feuilles...

Feuillages des arbres ; grottes vertes, percées d'issues ; fonds déplaçables aux moindres brises ; mouvance ; remous des formes ; parois déchiquetées ; monture élastique des branches ; balancement arrondi ; laméllicules et alvéoles...

Branches inégalement agitées... c'est parce que l'élasticité diverse des brindilles, faisant diverse leur force de résistance au vent, fait diverse aussi l'impulsion que le vent leur donne... etc. – Passons à un autre sujet... Lequel ? – Puisque pas de composition, il ne faudrait ici pas de choix... Disponible ! Nathanaël, disponible ! – et, par une attention subite, *simultanée* de tous les sens, arriver à faire (c'est difficile à dire) du sentiment même de sa vie, la sensation concentrée de tout l'attouchement du dehors... (ou réciproquement).

– J'y suis ; là, j'occupe ce trou où s'enfoncent :

dans mon oreille : ce bruit continu de l'eau ; grossi, puis apaisé, de ce vent dans ces pins ; intermittent, des sauterelles, etc.

dans mes yeux : l'éclat de ce soleil dans le ruisseau ; le mouvement de ces pins... (tiens, un écureuil)... de mon pied, qui fait un trou dans cette mousse, etc.

dans ma chair : (la sensation) de cette humidité ; de cette mollesse de mousse ; (ah ! quelle branche me pique ?...) de mon front dans ma main ; de ma main sur mon front, etc.

dans mes narines : ... (chut ! l'écureuil s'approche), etc.

Et tout cela *ensemble*, etc., en un petit paquet ; – c'est la vie ; – est-ce tout ? – Non ! il y a toujours d'autres choses encore.

Crois-tu donc que je ne suis qu'un rendez-vous de sensations ? – Ma vie c'est toujours CELA, plus moi-même. – Une autre fois, je te parlerai de *moi-même*. Je ne te dirai pas non plus aujourd'hui la

RONDE
DES DIFFERENTES FORMES DE L'ESPRIT

ni la

RONDE DES MEILLEURS AMIS

et ni la

BALLADE DE TOUTES LES RENCONTRES

où se trouvaient ces phrases entre autres :

À Côme, à Lecco, les raisins étaient mûrs. Je montais sur une énorme colline où d'anciens châteaux s'effondraient. Là, les raisins avaient une odeur si sucrée qu'elle m'en était incommode ; elle pénétrait comme un goût jusqu'à l'arrière-fond des narines, et d'en manger après ne m'était plus d'aucune révélation particulière – mais j'avais si soif et si faim que quelques grappes suffirent à m'enivrer.

(André Gide, *Les Nourritures terrestres*, Sixième livre, p.226-227)

Traduire *Les Nourritures terrestres* d'André Gide. De l'approche linguistique à la pratique de la traduction

1. À propos du style des *Nourritures terrestres*

Selon Cressot (1956, p.3), l'œuvre littéraire est un acte de communication[1] et « toute l'esthétique qu'y fait entrer l'écrivain n'est en définitive qu'un moyen de gagner plus sûrement l'adhésion du lecteur ». Identifier les moyens que l'auteur des *Nourritures terrestres* met en œuvre pour capter l'intérêt et l'adhésion du lecteur est d'une importance capitale pour le traducteur qui se penche sur cette œuvre extrêment riche et originale sur tous les plans[2].

L'éclectisme que Gide manifeste à l'égard des genres de discours (journal, recueil de poèmes, traité de morale) se retrouve dans son éclectisme à l'égard des formes d'expression, notamment à l'égard des procédés syntaxiques. Le désir de n'omettre aucune modalité de rendre plus éloquent son plaidoyer pour une nouvelle conception de la vie le pousse à combiner plusieurs formules stylistiques dont chacune comporte ses spécificités sur le plan de la syntaxe. Cressot (1956, p.235) voyait dans la « sensibilité syntaxique » l'une des qualités définitoires du style gidien : « L'œuvre d'un Gide, ne fût-ce que par sa sensibilité syntaxique délicate et nerveuse, témoigne d'un sens linguistique qui n'est pas son moindre charme ».

L'étude linguistique minutieuse de ce poème en prose d'une facture unique dans la littérature française permet de dégager quatre formules syntactico-stylistiques : écriture poétique, impressionniste, sentencieuse et oralisante. Nous allons passer en revue les aspects syntaxiques qui caractérisent chacune de ces formules.

1.1. L'écriture poétique

Les principaux aspects relevant de l'écriture poétique sont la prédominance de la parataxe sur l'hypotaxe et le primat de l'ordre « esthétique » des mots sur l'ordre « logique ».

---

1 Quatre ans plus tard Roman Jakobson avance sa théorie de l'acte de communication et de la fonction poétique en lien avec la communication esthétique : « Closing statements : Linguistics and poetics », in T. A. Sebeok (éd.), *Style in Language*, New York, 1960.

2 Voir à ce propos l'étude précédente : « *Les Nourritures terrestres* ou la force des sensations ».

La parataxe revêt à son tour deux formes, dans les *Nourritures terrestres* : parataxe conjonctive et asyndète ou juxtaposition. Parmi les conjonctions les plus fréquentes (*et, car, mais*), *et* se distingue à la fois par le nombre d'occurrences, la diversité des fonctions et l'originalité de certains emplois. Présente à trois niveaux de structuration (intra- et interpropositionnel voire même interséquentiel), cette conjonction relie assez souvent des éléments hétérogènes : adjectif et participe, adjectif et subordonnée relative, relative à son antécédent. Lorsqu'elle met de plain-pied des phrases sans rapport entre elles, *et* se vide de sa valeur copulative et, dans certains cas, de sa valeur conjonctive. Cet emploi particulier tient à la syntaxe du verset biblique à laquelle le vers des *Nourritures* est en grande partie redevable.

Lorsque la relation paratactique ne s'établit pas à l'aide d'un mot-outil mais par simple juxtaposition des termes, elle revêt le plus souvent une forme que Maurice Cressot appelle « liaison thématique ». Procédé qui vise à contrecarrer l'absence des charnières syntaxiques par une manière originale de gérer l'ordonnance des termes, la liaison thématique est associée à des « figures de construction » propres au style poétique : chiasme, anaphore, anadiplose, parallélisme syntaxique. L'asyndète est incomparablement plus riche en expressivité que la parataxe conjonctive : l'implicitation des rapports syntaxiques conduit à un enrichissement sur le plan sémantique ainsi qu'à l'assouplissement de l'ordre séquentiel, plus apte à épouser les mouvements de la sensibilité et de l'imagination.

Le primat de l'ordre « esthétique » des mots sur l'ordre « logique » vise, selon Le Bidois (1968, II, p.2), la production de certains effets stylistiques : variété, emphase, attente, relief. Les faits de syntaxe concernés sont l'inversion, la disjonction des groupes syntaxiques et la dislocation de la phrase. Quant à l'inversion, elle peut revêtir diverses formes depuis l'antéposition de l'épithète non évaluative jusqu'à l'inversion totale, cas où l'ordre S-V-O, S-V-A ou S-V-C devient O-V-S ou A-V-S ou encore C-V-S [3].

La disjonction des groupes syntaxiques empiète sur sur la cohésion de la phrase, qui acquiert une allure nerveuse et un rythme haletant. Cette « phrase aux syntagmes dissociés et comme déchiquetés qui donne l'illusion d'une vision analytique, d'une pensée qui se cherche, le tout souligné par une ponctuation énergique » (Cressot 1956, p.170) est particulièrement chère à Gide. La disjonction des groupes syntaxiques tend à placer le mot ou le syntagme isolé sous un éclairage particulier. Le plus frappant est l'effet d'attente résultant de la disjonction qui affecte la structure phrastique SN sujet+SV prédicatif par l'intercalation d'une apostrophe ou d'un

[3] S-V-O, S-V-A ou S-V-C désignent l'ordre direct sujet-verbe-objet, sujet-verbe-attribut ou sujet-verbe-circonstanciel. L'inversion totale qui place en position initiale le complément ou l'attribut porte en rhétorique le nom d'*hyperbate*.

adjoint circonstanciel, voire de plusieurs éléments en série. D'autres fois, c'est le verbe fléchi qui est dissocié de son infinitif par un circonstanciel ou par une proposition subordonnée. Les deux extraits ci-dessous illustrent quelques-uns des aspects relevant de la syntaxe poétique :

(1) Que de fois, ah ! levé dès l'aube et vers l'Orient empourpré, plus plein de rayons qu'une gloire – que de fois, à la limite de l'oisis, où les derniers palmiers s'étiolaient, la vie ne triomphant plus du désert – comme penché vers cette source de lumière, déjà trop éclatante et insoutenable aux regards, ai-je tendu vers toi mes désirs, vaste plaine, de lumière tout inondée – de torride chaleur...

(*Les N.T.,* Septième livre, p.237-238)

Cette syntaxe hors norme témoigne de la forte implication du facteur émotionnel, associée à la modalité exclamative. La phrase s'amorce par une accumulation d'éléments périphériques dont certains se rattachent au verbe *ai tendu* (circonstanciels de temps et de lieu) et d'autres au sujet pronominal *je* (emboîtement de participes et d'épithètes disjointes). L'effet d'attente qui en résulte vise à projeter un vif éclairage sur le noyau *ai-je tendu vers toi mes désirs*, qui anticipe à son tour sur un ample groupe nominal au vocatif : *vaste plaine de lumière inondée...*

(2) *Certes, délicieuse est la brume, au soleil levant sur les plaines*
Et délicieux le soleil ;
Délicieuse à nos pieds nus la terre humide
Et le sable mouillé par la mer ;
Délicieuse à nous baigner fut l'eau des sources ;
À baiser les inconnues lèvres que mes lèvres touchèrent dans l'ombre...
Mais des fruits – des fruits – Nathanaël, que dirai-je ?

(*Les N.T.*, Quatrième livre, p.193-194)

Ces vers sont extraits de *La ronde de la grenade* et bénéficient, comme tous les passages versifiés, d'un marquage en italiques dans le texte. Ils contiennent une série d'inversions qui affectent la structure S-V-A ou sa variante dirhématique S-A, due à l'ellipse du verbe copule. La syntaxe engendre des figures de construction (hyperbate, répétition, parallélisme) qui confèrent au vers un rythme intérieur en accord avec l'intensité de l'émotion.

1.2. L'écriture impressionniste

Ce registre comporte à son tour plusieurs aspects relatifs au volume, au rythme et à la construction de la phrase. Pour mieux se plier aux besoins de l'expression, la phrase présente des variations de volume assez significatives : de la phrase courte et nerveuse à la phrase ample, solidement organisée (période oratoire) ou morcelée par segmentation jusqu'à devenir discontinue. Par ces aspects, la phrase des *Nourritures* se rapproche parfois de ce que Marcel Cressot (1956, p.8) appelle écriture « pointilliste » :

> Elle juxtapose les faits à mesure qu'ils arrivent à la conscience, laisse à chacun son individualité, d'où une ligne discontinue, ce qu'on appelle le « pointillisme », et de fréquentes discordances rythmiques propres à noter ou à suggérer les incidents de la perception.

Par les effets produits sur la cohésion et la continuité de la phrase, la disjonction des groupes syntaxiques participe elle aussi de l'écriture « pointilliste ». Les dissonances, les heurts et les syncopes qui en résultent font naître un rythme nouveau, qui tend vers « les irrégularités de l'impair » plutôt que vers « la prose chantante du *Voyage d'Urien* » (Bernard 1959, p.415).

Gide manifeste une véritable prédilection pour le style nominal, appelé aussi « style de notations », terme qui renvoie au côté journal intime du livre, notamment aux impressions de voyage. Le lyrisme dont elles sont empreintes engendre cette « poésie de l'énumération » qui déploie sous les yeux du lecteur les « formes diverses de la vie » et lui fait sentir l'âcre arôme des « nourritures terrestres ». Du fait qu'elle subit une condensation, la phrase acquiert une densité considérable. Pour cerner les ressorts grammaticaux du style nominal, on va distinguer avec Alf Lombard (1930, p.52) deux cas de figure: (i) le caractère nominal de la construction est dû à la non-expression de toute idée verbale (recours à des noms essentiels) ; (ii) le caractère nominal de la construction est dû à l'expression nominale des idées d'action ou de qualité (recours à des noms dérivés de verbes ou d'adjectifs).

Gide exploite les deux types de construction nominale : le premier, pour rendre sensibles et prégnants les sons, les odeurs et les formes (ex. 3), le second, pour retracer, de manière dense et subtile, les phases successives de sa « résurrection » (ex. 4).

> (3) Barque à fond plat ; ciel bas qui parfois descendait jusqu'à nous en pluie tiède ; odeur de vase des plantes d'eau, froissement des tiges [...]. C'est, dans cette campagne solitaire, dans cette naturelle vasque évasée, comme une éclosion d'eau entre les papyrus. (*Les N.T.,* Troisième livre, p.177)

À deux exceptions près (*éclosion, froissement*) ce passage ne contient que des noms « véritables » (cf. Flaux, Van de Velde 2000), des noms qui n'expriment aucune idée d'action ou de qualité. Le présentatif n'est qu'un outil syntaxique servant de support à un élément nominal. Dépourvus d'article, les noms se chargent d'une coloration subjective-affective qui prête aux choses un relief particulier.

> (4) Obscures opérations de l'être ; travail latent, genèses d'inconnu, parturitions laborieuses ; somnolences, attentes ; comme les chrysalides et les nymphes je dormais ; je laissais se former en moi le nouvel être que je serais, qui ne me ressemblait déjà plus. (*Les N.T.,* Premier livre , p.159)

Dans ce passage les phrases nominales alternent avec des phrases verbales. Les premières s'organisent autour de noms dérivés de verbes: *opérations, travail, genèses, parturitions, attentes, somnolences*. Débarrassé de la présence du sujet et de ses

caractéristiques morphologiques (personne, temps, aspect), le procès revêt une représentation notionnelle, où l'idée de procès se trouve « dénuée de toute tension » (cf. Guillaume 1929).

Le style de notations construit un type à part de narration qui ne présente pas les faits dans leurs manifestations concrètes mais à travers l'écho qu'ils éveillent dans la conscience du protagoniste. L'absence de l'article confère aux procès un caractère d'indétermination qui les réduit à l'essence, procédé qui concourt à transformer le « déjà vécu » en disposition à l'accueil de la vie. Les sources où le poète a bu recouvrent leur fraîcheur pour attiser la soif du lecteur : « Nathanaël, je veux enflammer tes lèvres d'une soif nouvelle... J'ai bu ; je sais les sources où les lèvres se désaltèrent ».

1.3. L'écriture sentencieuse

L'écriture sentencieuse repose, selon Maingueneau (2012, p.13), sur des assertions exprimant « une prise de position de l'énonciateur sur un point débattu », une croyance affirmée de manière absolue, qui acquiert la force d'un précepte, d'un postulat ou d'une thèse. Ces *surassertions* se caractérisent par une valeur « généralisante ou générique » et par des traits d'ordre syntaxique et stylistique : une forme lapidaire, une structure « prégnante » (symétrie, chiasme...) et souvent une expression figurale (métaphore, métonymie...).

Ces propriétés vouent les énoncés surassertés au détachement, à la *dé-textualisation* : on peut facilement les extraire de leur texte d'origine pour les citer, ce qui les transforme, selon les termes de Maingueneau, en « phrases sans texte » ou « aphorisations ». Dans le cas des *Nourritures*, ce qui prédispose certains énoncés au détachement, ce n'est pas seulement leur caractère de surassertions (maxime, définition ou apologue), mais aussi la configuration même du texte qui présente un aspect discontinu, fragmentaire. En voici quelques échantillons pris au hasard dans le Premier livre:

(5) Ne souhaite pas, Nathanaël, trouver Dieu que partout.
Chaque créature indique Dieu, aucune ne le révèle...

(6) Nathanaël, tu regarderas tout en passant, et tu ne t'arrêteras nulle part. Dis-toi bien que Dieu seul n'est pas provisoire.

(7) Que l'*importance* soit dans ton regard, non dans la chose regardée.

(8) Agir sans juger si l'action est bonne ou mauvaise ; aimer sans s'inquiéter si c'est le bien ou le mal.

(9) La mélancolie n'est que de la ferveur retombée.

(10) Tout être est capable de nudité ; toute émotion de plénitude.
Mes émotions se sont ouvertes comme une religion. Peux-tu comprendre cela : toute sensation est d'une *présence* infinie.

(11) Il y a d'étranges possibilités dans chaque homme. Le présent serait plein de tous les avenirs, si le passé n'y projetait déjà une histoire. Mais, hélas ! un unique passé propose un unique avenir – le projette devant nous, comme un pont infini sur l'espace.

(12) Il ne me suffit pas de *lire* que les sables des plages sont doux ; je veux que mes pieds nus le sentent... Toute connaissance que n'a pas précédée une sensation m'est inutile.

La structure d'une bonne partie de ces énoncés repose sur la symétrie syntaxique, doublée d'une antinomie sémantique : de (5) à (8) et (10).

La visée généralisante est assurée par des phrases à sujet indéfini (*chaque créature, tout être, toute émotion, un unique passé*) ou défini (*l'importance, la mélancolie, le présent*). Qu'elles adoptent une structure personnelle ou impersonnelle (11 et 12), ces surassertions recourent au présent générique, lorsqu'elles ne sont pas centrées sur l'impératif. Dans certains cas, les marques de la première personne font émerger la figure de l'énonciateur (10 et 12) et témoignent de son investissement à la fois intellectuel et affectif.

Outre les traits définitoires du discours sentencieux, ces énoncés présentent des traits spécifiques qui confèrent son originalité au style des *Nourritures terrestres*, à savoir la fréquence élevée des structures négatives et la présence inattendue des phrases injonctives[4]. Dans les énoncés où elle se combine avec la modalité assertive ou injonctive, la négation revêt diverses formes : restrictive (5, 6, 9), totale (5, 6, 12) ou partielle (7). La modalité injonctive, mise au service du conseil ou de l'exhortation, bénéficie elle aussi d'un marquage diversifié: impératif (5, 6), futur simple (6), subjonctif (7) ou infinitif (8).

L'écriture sentencieuse comporte dans les *Nourritures terrestres* une dimension persuasive (faire croire) et une dimension factitive (faire faire). D'une part, le livre plaide pour une éthique fondée sur « la primauté de la personne humaine » (Thierry 1962, p.47), engageant de ce fait une polémique implicite avec la morale d'ascèse propre à l'idéal chrétien. Le livre prétend, d'autre part, impliquer le lecteur dans l'édification de cette éthique naturiste et hédoniste. Si la fréquence des négations procède de la dimension polémique de ce « traité de morale », qui use d'une argumentation indirecte pour modifier les convictions du lecteur, la fréquence des énoncés injonctifs ressortit à la visée factitive de ce discours, qui tend à influencer aussi le comportement du lecteur. Ces deux dimensions font des *Nourritures terrestres* « un prêche pour la libération, la joie de vivre, le bonheur qu'il faut mériter et conquérir, difficilement, en conscience et dans la responsabilité » (Nadeau 1958, p.XXII).

---

[4] Dans le Premier livre, par exemple, les structures négatives enregistrent pas moins de 50 occurrences et les phrases injonctives, 27 occurrences.

1.4. L'écriture oralisante

En parlant de cette œuvre, l'exégèse a mis généralement en avant le culte du moi, relégant au second plan ou faisant abstraction de sa dimension allocutive. En effet, ce poème construit non seulement une figure d'énonciateur mais aussi une figure de coénonciateur ; on peut même dire que la construction textuelle de la subjectivité poétique y est indissociable de la construction d'une relation intersubjective[5].

La décision de faire du lecteur un personnage de son livre a conduit André Gide à l'impliquer dans le texte sous la figure du disciple, destinataire privilégié de son « manuel d'évasion, de délivrance ». Par cette formule, qu'il avance dans la *Préface* de l'édition de 1927, l'auteur fixe la cadre de référence où l'on doit se situer pour identifier, dans le texte, les positions d'énonciateur et de coénonciateur, la nature des relations qui les unissent et l'objet de discours qui est construit. Dans l'optique de l'analyse du discours (cf. étude précédente, 4.1.), le terme *manuel* désignerait la « scène de parole » dont le discours littéraire a besoin pour étayer la construction du texte et valider sa propre énonciation.

L'inscription textuelle des deux êtres de discours se manifeste sur le plan linguistique par la présence de deux séries de marques : (i) formes du pronom *je*, interjections, phrases exclamatives et autres subjectivèmes évaluatifs et affectifs[6] et (ii) formes du pronom *tu*, apostrophes, phrases interrogatives, dont la plupart dissimulent des assertions, et phrases injonctives qui mobilisent diverses formes modales (impératif, subjonctif, infinitif). À part ces moyens, l'expression linguistique de la modalité directive inclut aussi les formes du futur et les phrases nominales. Tous ces marqueurs expressifs et conatifs, corroborés par certaines particularités d'ordre syntaxique (disjonction, segmentation, inachèvement) engendrent une écriture oralisante, que nous avons décrite plus en détail dans la précédente étude (4^e^ partie).

2. Approche linguistique du texte à traduire

Nous avons choisi le début du Second livre, qui intéresse notre propos aussi bien par son contenu que par la complexité de sa structure compositionnelle. Le texte (inséré en annexe) se présente comme une profession de foi éthique et esthétique mobilisant quelques-uns des grands thèmes qui traversent *Les Nourritures terrestres*.

---

[5] Entendons-nous bien, tout discours suppose la prise en compte du destinataire, dont il construit une image par son déploiement textuel même (cf. Eco 1979). Mais la visée du destinataire ne se répercute pas toujours sur la materialité textuelle ou, pour employer les termes de Jakobson (1963), la fonction conative du discours ne bénéficie pas toujours d'un marquage linguistique conséquent.

[6] Terme utilisé par Kerbrat-Orecchioni (1980) pour désigner les marques de la subjectivité langagière.

Puisque la vie est ce don suprême mais éphémère dont l'homme doit user avec profit pour « se dire » et affirmer pleinement sa personnalité, l'émotion esthétique devant le spectacle du monde ne saurait être dissociée du plaisir des sens. Savoir en jouir intensément c'est porter au plus haut degré l'émotion ou le plaisir, les amener à un état d'ivresse. Ce sont les principes sur lesquels repose l'éthique naturiste et hédoniste où Gide a trouvé la meilleure expression de sa personnalité :

> Certes, il m'a plu souvent qu'une doctrine et même qu'un système complet de pensées ordonnées justifiât à moi-même mes actes ; mais parfois je ne l'ai plus pu considérer que comme l'abri de ma sensualité. (*Les N.T.*, Second livre, p.170)

Un autre principe important c'est la sincérité envers le lecteur comme envers soi-même, sincérité qui pousse Gide à se montrer tel qu'il venait de se découvrir à la suite de sa maladie et de son premier voyage en Afrique : un jeune homme impatient de vivre après s'être enfin libéré « de tout ce qu'une religion transmise avait mis autour de moi d'inutile, de trop étroit et qui limitait trop ma nature » (*Journal*, été 1893)[7].

2.1. Structure compositionnelle et isotopies

L'hétérogénéité stylistique des *Nourritures terrestres* va de pair avec la complexité de la structure séquentielle: vers libres et versets imprégnés de lyrisme, séquences descriptives et narratives composant une sorte de journal, discours sentencieux et exhortatif proposant un « manuel de délivrance ».

Le texte qu'on va aborder réunit trois types de séquences : vers libres, séquence descriptive et discours sentencieux. Les vers libres construisent le motif des « nourritures », symbole de la jouissance sensuelle et de la joie de vivre (*satisfactions, plaisir, volupté*) en contraste avec l'ascèse imposée par la morale et l'éducation puritaines (*privations, mérite, œuvrer péniblement*).

La séquence descriptive énumère les multiples formes que revêt le bonheur terrestre pour qui sait en jouir: sources, mers ou lacs gelés, routes vers l'Orient ou vers le Nord, chants, danses ou traîneaux courant sur la neige. Ce passage est largement dominé par le style nominal qui bénéficie néanmoins du support d'une phrase de subordination et d'une figure de construction. À la faveur du parallélisme syntaxique, la structure *si P (alors) certes P* met en place une microséquence argumentative dont les trois conditionnelles « s'il est des routes... » énoncent les prémisses et la principale « certes, ne s'ennuieront pas... » formule la conclusion.

Les assertions à caractère sentencieux qui composent les trois derniers paragraphes plaident pour un autre genre de satisfactions : celles que procure une « action

7 Cité d'après Nadeau, *Introduction* à l'édition *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, p.XIX.

parfaite », c'est-à-dire un travail approprié aux qualités de l'ouvrier, un travail que ce dernier accomplira avec joie et responsabilité. Cela fait penser à la relation « dialectique » qui s'établit, chez Gide, entre vivre et créer, « selon laquelle vivre pour créer comporte la réciproque: écrire pour vivre davantage » (Nadeau, 1958, p.XVIII).

L'isotopie dominante se constitue autour du motif des nourritures : *faim, nourrir, satisfactions, fruits mûrs, goûter, manger, se griser, vin, s'enivrer, ivresse*. Il convient d'y ajouter les lexèmes qui engagent des liens connotatifs avec certains de ces termes : *désir* avec *faim ; réponse* et *récompense* avec *satisfactions ; chercher* avec *avoir faim* [8].

Il y a aussi deux isotopies secondaires qui se rattachent à la principale par des liens sémantiques et syntaxiques. La première réunit *été, chaleur, plaine* et *rossignol*, qui rejoignent, par les constructions où ils entrent, trois mots-clés : « joie » (*rires de l'été*), « désir » (*la plaine tremble*) et « ivresse » (*le rossignol s'enivre*). Le mot *été* apparaît dans trois syntagmes nominaux, en position de complément : *aurores d'été, rires de l'été* et *nuits d'été*. Les deux premiers se rattachent à leur tour, par le biais d'une structure comparative, à « satisfactions » : « vous êtes belles comme les aurores d'été » ou « comme les rires de l'été ».

La seconde isotopie se tisse dans l'avant-dernier paragraphe autour du terme « action » : *parfait* (parfaire), *faire, œuvrer, travail ;* ces mots, à travers les combinaisons où ils entrent, rejoignent à leur tour les mots-clés « volupté », « joie » et « plaisir ». Ces derniers dénotent les « satisfactions » que procure un travail « parfait » au sens de parachevé et s'opposent en tant que tels à *péniblement, pénible, mérite*, qui, eux, renvoient aux contraintes imposées par certaines « morales ».

Quant au lexique des séquences descriptives, il s'organise, à un premier niveau, en fonction de l'appartenance à telle ou telle classe de référents, comme l'indique aussi la division en paragraphes : délices des sources ou de la mer, jouissances que procurent la plaine ou les pays de l'Orient et du Nord. Si l'on examine de plus près la saisie des référents et les caractéristiques qui leur sont attachées, on ne manquera pas d'observer que la représentation des objets se construit à travers les images sensorielles qu'ils éveillent dans la conscience du poète. À un second niveau donc, le lexique des séquences descriptives s'organise en fonction de l'appartenance à tel

[8] À y regarder de plus près, les termes appartenant à l'isotopie des « nourritures » se laissent grouper, selon les liens connotatifs qui les unissent, en plusieurs triades :
– nourritures, faim(s), désirs / joie, plaisir, volupté
– avoir faim, s'attendre, chercher / réponse, récompense, satisfactions ;
– nourrir, manger, goûter / se griser, s'enivrer, ivresse.

ou tel domaine de perceptions sensorielles. On peut distinguer ainsi quatre séries de représentations associées aux plaisirs des sens :

- gustatives: sources délicates ou délicieuses; eaux glacées ; breuvages des champs ; fruits mûrs ;
- tactiles: souffles au bord des flots; tiédeur des rives; touffeurs de midi; creux des meules ;
- visuelles: routes, plaine, golfs, mers, jardins, danses, foires, traîneaux et neige; lacs gelés ;
- auditives : rives cadencées ; danses à Touggourt ; chants de pâtre en Helvétie.

Par la suite, nous procédons à la traduction du texte, tout en comparant notre version à deux versions roumaines des *Nourritures terrestres* : la première, signée par Mona et Corneliu Rădulescu, a été publiée à Bucarest en 1968, la deuxième, signée par Mioara Izverna, a paru, toujours à Bucarest, en 2002.

2.2. Chercher une solution aux principaux problèmes

Après avoir parcouru les étapes préliminaires (explication du texte, identification de la structure séquentielle et des isotopies), nous allons discuter les problèmes d'ordre lexical ou syntaxique auxquels se voit confronté le traducteur roumain. Ces problèmes seront abordés dans l'ordre où ils apparaissent dans le texte ; après avoir proposé une solution, on procédera à la traduction de chaque passage en confrontant notre version à celle des traducteurs mentionnés. Pour faciliter la comparaison des trois versions, nous avons divisé le texte en cinq parties, suivant les indications fournies par la mise en page.

2.2.1. « Je m'attends à vous, nourritures »

> Nourritures !
> Je m'attends à vous, nourritures !
> Ma faim ne se posera pas à mi-route ;
> Elle ne se taira que satisfaite ;
> Des morales n'en sauraient venir à bout
> Et de privations je n'ai pu nourrir que mon âme ;
>
> Satisfactions ! je vous cherche.
> Vous êtes belles comme les aurores d'été.

L'équivalent que proposent les deux versions antérieures pour *Les nourritures terrestres* est *Fructele pămîntului*. Puisque *fruct* comporte en roumain une sphère notionnelle plus restreinte que *rod,* nous optons pour *Roadele pământului*. Du reste, *fruct* et *rod* sont des synonymes contextuels, comme le montre l'entrée *Rod* dans *Dex.ro* (consulté le 10.04.2014) : « nume generic dat produselor vegetale obţinute de la plantele cultivate, în special fructelor ; fruct ; loc.adj. *cu rod* roditor. Fig. urmare, rezultat, efect, folos, avantaj ».

« Je m'attends à vous, nourritures ! » soulève un problème d'ordre syntaxique. Selon le *Petit Robert* (1993, p.168), *s'attendre*, verbe pronominal, signifiait en ancien français « compter sur qqun ou qqch ». En français moderne *s'attendre* ne peut régir qu'un nom /–animé, +abstrait/ *s'attendre à tout, s'attendre au pire*, un infinitif *s'attendre à voir qqun* ou une complétive *s'attendre (à ce) qu'il pleuve*. Etant donné qu'*attendre* et *attente* sont des mots-clés dans les *Nourritures*, où ils interagissent avec *accueil* et *disponibilité*, nous avons décidé de recourir à l'équivalent direct *a aştepta*, quitte à transformer la structure déclarative en structure intensive : « Abia aştept, roade ». En anticipant sur l'avant-dernier vers, nos prédécesseurs ont proposé : « Fructe ale pământului, vă caut pretutindeni » (Rădulescu 1968) ou « Cred în voi, fructe ale pământului » (Izverna 2002).

« Satisfactions, je vous cherche » est l'un des leitmotive du fragment et soulève un problème encore plus délicat. Le terme *satisfaction* désigne en français aussi bien le sentiment de bien-être résultant de l'accomplissement d'un désir que l'action même d'accomplir ou de satisfaire un désir ou un besoin. En tant que nom d'état, *satisfaction* est synonyme de *contentement, joie, plaisir* et, par extension, de *bonheur ;* en tant que nom d'action, il est synonyme d'*assouvissement*.

Le verbe *satisfaire* peut se combiner avec plusieurs types de compléments, dont deux nous intéressent ici : (i) *satisfaire un désir, les désirs de qqun*, synonymes *assouvir* ou *combler* ; (ii) *satisfaire sa faim*, synonymes *apaiser* ou *calmer*. Le texte renferme une occurrence de *satisfaire* « Elle ne se taira que satisfaite », où *elle* désigne *ma faim*, et trois occurrences de *satisfactions* : deux, dans le leitmotiv « Satisfactions, je vous cherche » et une troisième dans le vers « Satisfactions de tous mes désirs » (cf. *infra* 2.2.3.). Dans le premier cas, *satisfaction* désigne l'état qui résulte de l'assouvissement de la faim ou du désir, entrant ainsi en relation avec *plaisir, joie, volupté*. Dans le second cas, où il régit un « genitivus objectivus », *satisfaction* désigne l'action d'accomplir un désir ou d'assouvir la faim.

En roumain, *satisfacţie* ne peut avoir que la premier sens : état résultant de la satisfaction d'un désir, c'est-à-dire « sentiment de mulţumire, de plăcere ; motiv, prilej de a fi satisfăcut » (*Dex.ro* consulté le 4.10.2014). Pour désigner l'action de satisfaire, le roumain recourt au nom d'action *satisfacere*, dont l'orthographe est identique à celle de l'étymon latin *satisfacere*. Dans Dex.ro, *satisfacţie* figure dans deux séries synonymiques : (i) *mulţumire, bucurie* et (ii) *împlinire, îndeplinire, realizare*. Contrairement à *plăcere*, qui peut renvoyer aussi aux plaisirs des sens (synonymes *desfătare, deliciu, delectare*), *satisfacţie* dénote un « sentiment de contentement ou de plaisir ». Quant au verbe *a satisface*, il signifie « contenter qqun par le fait d'accomplir un de ses désirs, une nécessité ou une exigence », en

roumain « a mulţumi pe cineva îndeplinindu-i o dorinţă, o necesitate, o exigenţă » ou bien « a împlini o dorinţă, o cerere ; a mulţumi, a îndestula ».

A împlini a plusieurs sens (cf. *Dex.ro*, consulté le 10.04.2014), dont nous retenons le troisième : « a face să fie plin sau întreg ; a întregi, a completa », c'est-à-dire « faire que qqch soit plein ou entier, remplir, compléter », et le cinquième : « a aduce la îndeplinire, a realiza, a îndeplini », en français « mener à bon terme, achever, parachever, réaliser ». Enfin *a împlini o dorinţă, un vis, o aspiraţie* c'est accomplir un souhait, un rêve, une aspiration. Son pendant nominal *împlinire* désigne à la fois l'action d'accomplir et son résultat ; ce dernier peut être non seulement un état psychique (contentement, satisfaction) mais aussi un résultat concret, matériel (la réalisation d'un désir, d'un rêve, d'une aspiration, l'accomplissement d'un projet, d'une action).

Ce sont les raisons qui nous ont conduit à opter, dans la traduction du leitmotiv « Satisfactions ! je vous cherche », pour *împliniri*, contrairement à nos prédécesseurs, qui ont opté soit pour *satisfacţii* (Rădulescu 1968) soit pour *bucurii* (Izverna 2002). Voici les trois versions roumaines du premier passage de notre texte.

Mona et Corneliu Rădulescu, *Fructele pămîntului*, 1968

> Fructe ale pămîntului !
> Vă caut pretutindeni
> Nesaţul fără margini să-mi astîmpăr !
> Moralele-s neputincioase,
> Iar eu, din lipsuri, niciodată n-am izbutit să mă hrănesc.
>
> Ca zorile de vară-mi luminaţi fiinţa,
> Satisfacţii !

Mioara Izverna, *Fructele pămîntului*, 2002

> FRUCTELE pămîntului.
> Cred în voi, fructe ale pămîntului !
> Foamea mea nu va sfîrşi
> Decât atunci când va fi potolită ;
> Moralele nu-s bune la nimic,
> Iar din privaţiuni nu mi-am hrănit decât sufletul.
>
> Bucurii ! Vă caut pretutindeni.
> Frumoase sunteţi ca dimineţile de vară.

Ligia Stela Florea, *Roadele pământului*

> Roade!
> Abia aştept, roade,
> Să mă înfrupt din voi pe săturate!
> Pofta mea nu se lasă amăgită
> Cu morale ; iar cu renunţări
> Nu mi-am putut hrăni decât sufletul.

Impliniri ! vă caut cu ardoare.
Sunteţi frumoase ca zorile de vară.

2.2.2. « Sources plus délicates au soir, délicieuses à midi »

Sources plus délicates au soir, délicieuses à midi; eaux du petit matin glacées ; souffles au bord des flots ; golfes encombrés de mâtures ; tiédeur des rives cadencées...

Oh ! S'il est encore des routes vers la plaine ; les touffeurs de midi ; les breuvages des champs, et pour la nuit le creux des meules ;

s'il est des routes vers l'Orient ; des sillages sur les mers aimées ; des jardins à Mossoul ; des danses à Touggourt ; de chants de pâtre en Helvétie ;

s'il est des routes vers le Nord ; des foires à Nijni ; des traîneaux soulevant la neige ; des lacs gelés ; certes, Nathanaël, ne s'ennuieront pas nos désirs.

Des bateaux sont venus dans nos ports apporter les fruits mûrs de plages ignorées. Déchargez-les de leur faix un peu vite, que nous puissions enfin y goûter.

Trois seraient, selon nous, les principaux problèmes que soulève la traduction de cette longue séquence descriptive : les qualificatifs *délicates* et *délicieuses*, qui connotent des sensations gustatives, le syntagme *rives cadencées*, qui renvoie à une sensation auditive, et le verbe *s'ennuyer* qui a pour sujet un nom /–animé, +abstrait/.

« Sources plus délicates au soir, délicieuses à midi » a connu, chez nos prédécesseurs, les deux versions suivantes : « Izvoare, mai delicate către seară , strălucitoare la amiază » (Niculescu 1968) et « Izvoare, mai delicate seara şi fermecătoare la amiază » (Izverna 2002). Si elles parviennent à restituer le sens, elles laissent échapper les connotations sensorielles des deux épithètes reliées par une paronomase : « délicates...délicieuses ». Pour restituer tant les nuances sémantiques que les suggestions sonores, nous proposons : « Izvoare suave pe-nserat, savuroase în miezul zilei ».

« Tiédeur des rives cadencées » a suscité des versions quasi identiques chez Niculescu « aer călduţ pe maluri cadenţate » et chez Izverna « aer cald pe maluri cadenţate ». La fidélité par rapport à l'original risque dans ce cas d'empiéter sur l'intelligibilité du texte roumain. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé de décomposer l'image synthétique construite par la synecdoque. Puisque « rives cadencées » connote la sensation auditive produite par le mouvement rythmique des vagues qui se brisent contre le rivage, nous avons opté pour : « calde maluri de care apa se sparge în cadenţă ».

« Certes, Nathanaël, ne s'ennuieront pas nos désirs » a été traduit par Niculescu « Sigur, Natanael, că ni se vor împlini dorinţele » et par Izverna « Nathanael, sunt sigur că dorinţele noastre nu vor obosi niciodată ». Si la version Niculescu parvient à restituer le sens mais sans capter l'image, la version Izverna, à force de se concentrer sur l'image, s'éloigne du sens. Notons qu'au lieu de recourir à une formulation explicite telle « certes, nos désirs seront accomplis, exaucés » – qui correspond à

la version Niculescu – Gide a préféré utiliser une expression figurale, qui, loin d'atténuer l'idée, la renforce. La personnification donne lieu à une incompatibilité lexicale, *s'ennuyer* réclamant un sujet /+animé, +humain/, et la nuance sémantique qui en résulte est « nos désirs ne resteront pas longtemps sur leur faim, ils ne tarderont pas à trouver leur nourriture ». C'est l'idée que nous avons essayé de rendre par « sigur, nu vor rămâne neostoite dorinţele noastre ».

Et maintenant voici les trois versions roumaines de la séquence descriptive :

Mona et Corneliu Rădulescu, *Fructele pămîntului*, 1968

> Izvoare, mai delicate către seară, strălucitoare la amiază ; ape-ngheţate-n zorii zilei ; zefir mîngîietor pe valuri, golfuri ticsite de catarge ; aer călduţ pe maluri cadenţate. O ! dacă mai sunt destule cărări spre cîmpie ; înăbuşeală de amiază ; licori din flori de cîmp şi perne de căpiţe, noaptea... Dacă mai sunt drumuri către Orient, dîre de corăbii pe mările dragi ; grădini în Mosul ; dansuri în Tugurt ; cîntece de păstori în Elveţia ; – dacă sunt drumuri către nord ; tîrguri la Nijni ; troici stîrnind zăpada ; lacuri îngheţate... Sigur, Natanael, că ni se vor împlini dorinţele...
>
> Ne-au sosit corăbii în porturi, să aducă fructele coapte pe ţărmuri neştiute... Hai ! hai ! descărcaţi-le de poveri mai degrabă, să le putem gusta , în sfârşit.

Mioara Izverna, *Fructele pămîntului*, 2002

> Izvoare, mai delicate seara şi fermecătoare la amiază ; ape reci ca ghiaţa din zorile de ziuă ; adieri de vînt la margine de valuri ; golfuri pline de catarge ; aer cald pe maluri cadenţate...
>
> O, dacă mai există încă drumuri spre cîmpie, zăpuşelile de la amiază ; cîmpurile care-ţi potolesc setea, iar, noaptea, aşternutul căpiţelor de fîn ;
>
> daca mai există încă drumuri spre Orient ; dîre de corăbii pe mările îndrăgite ; grădini la Mosul, dansuri la Tugurt ; cîntece păstoreşti în Helveţia ;
>
> dacă mai există încă drumuri spre Nord ; tîrguri la Nijni ; sănii ce ridică în urma lor zăpada ; lacuri îngheţate ; Nathanael, sunt sigur că dorinţele noastre nu vor obosi niciodată.
>
> În porturile noastre au sosit vapoarele ce ne aduc fructe coapte de pe plaje necunoscute. Descărcaţi-le mai repede pentru ca, în sfîrşit, să putem gusta din ele.

Ligia Stela Florea, *Roadele pământului*

> Izvoare suave pe-nserat, savuroase în miezul zilei; ape reci ca ghiaţa în revărsat de zori; adieri dinspre valuri; golfuri ticsite de catarge; calde maluri de care apa se sparge în cadenţă ...
>
> O ! dacă mai sunt destule cărări spre câmpie ; zăpuşeala de-amiază ; licori din plante de leac, iar, noaptea, culcuş de fân proaspăt cosit ;
>
> dacă sunt drumuri către Răsărit ; dâre de corabii pe mările-ndrăgite ; grădini la Mosul, dansuri la Tugurt ; cîntece de păstor în Elveţia ;
>
> dacă sunt drumuri către Miazănoapte ; târguri la Nijni ; sănii spulberând zăpada ; lacuri îngheţate ; sigur, Natanael, nu vor rămâne neostoite dorinţele noastre.
>
> Au sosit corăbii-n porturi să ne-aducă fructe coapte pe ţărmuri neştiute. Descărcaţi-le cât mai degrabă, să le putem gusta o dată.

2.2.3. « Satisfactions, je vous cherche »

Nourritures !
Je m'attends à vous, nourritures !
Satisfactions, je vous cherche ;
Vous êtes belles comme les rires de l'été.
Je sais que je n'ai pas un désir
Qui n'ait déjà sa réponse apprêtée.
Chacune de mes faims attend sa récompense.
Nourritures !
Je m'attends à vous, nourritures !
Par tout l'espace je vous cherche,
Satisfactions de tous mes désirs.

Ce second appel aux nourritures réédite en grand le précédent, de sorte que les problèmes qu'il soulève sont en grand ceux que nous avons signalés en 2.2.1.

Aux arguments déjà avancés à l'appui des solutions que nous avons proposées pour *nourritures, s'attendre* et *satisfactions*, nous ajoutons que, dans ce passage, *satisfactions* est utilisé dans sa double acception : sentiment de bien-être résultant de l'accomplissement d'un désir (*satisfactions, je vous cherche*) et action d'accomplir ou de satisfaire un désir ou un besoin (*satisfactions de tous mes désirs*). Parmi les trois équivalents en discussion : *satisfacţii, bucurii* et *împliniri*, seul le dernier se prête en roumain à ce double emploi. Ce constat a déterminé Mioara Izverna à utiliser *bucurii*, pour rendre l'état résultant et *împliniri*, pour rendre l'action de satisfaire.

Une dernière remarque à propos du mot *faim*, un autre mot-clé qui appartient à l'isotopie principale, organisée autour des *nourritures*. Si, à la différence de nos prédécesseurs, nous avons préféré l'équivalent *poftă* à *foame*, c'est pour deux raisons : d'une part, *foame* n'est pas un substantif nombrable et ne possède pas de pluriel et, d'autre part, ayant un sens très concret, il est dépourvu d'expressivité. Pour renforcer celle de *poftă*, nous allons recourir plus loin à l'épithète *nesăţioasă* qui veut dire « appétit vorace, insatiable ». Toujours est-il que le mot *faim*, nous l'avons traduit dès le début par *poftă*.

Voici les trois versions roumaines de ce passage en vers libres :

Mona et Corneliu Rădulescu, *Fructele pămîntului*, 1968

Fructe ale pămîntului,
De voi mi-e lacomă fiinţa !
Satisfacţii, vă caut fără-ncetare,
Frumoase sînteţi ca zorile de vară.
Ştiu bine că nu am dorinţe
Ce n-au răspunsuri pregătite.
Oricare foame a mea şi-aşteaptă îndestularea.
Fructe ale pămîntului!

Vă caut fără încetare,
Satisfacţii ale tuturor dorinţelor mele.

Mioara Izverna, *Fructele pămîntului*, 2002

Fructe ale pămîntului !
Cred în voi, fructe ale pămîntului !
Bucurii, vă caut pretutindeni ;
Sunteţi frumoase precum rîsul verii.
Ştiu bine că toate dorinţele mele
Işi au răspunsul.
Şi că fiecare foame a mea aşteaptă să fie domolită.
Fructe ale pămîntului !
Vă caut pretutindeni,
Impliniri ale tuturor dorinţelor mele.

Ligia Stela Florea, *Roadele pământului*

Roade!
Abia aştept să mă înfrupt din toate!
Impliniri, vă caut pretutindeni;
Frumoase sunteţi ca râsetele verii.
Ştiu bine că oricare din dorinţele mele
Işi are deja răspunsul pregătit.
Fiecare poftă a mea îşi aşteaptă răsplata.
Roade!
Abia aştept să mă înfrupt din toate!
Pe tot cuprinsul vă caut cu ardoare,
Impliniri ale tuturor dorinţelor mele.

2.2.4. « Ce que j'ai connu de plus beau sur la terre »

Ce que j'ai connu de plus beau sur la terre,
Ah ! Nathanaël ! c'est ma faim ;
Elle a toujours été fidèle
À tout ce qui toujours l'attendait ;
Est-ce de vin que se grise le rossignol ?
L'aigle, de lait ? ou non point de genièvre les grives ?

L'aigle se grise de son vol. Le rossignol s'enivre des nuits d'été. La plaine tremble de chaleur. Nathanaël, que chaque émotion sache te devenir une ivresse. Si ce que tu manges ne te grise pas, c'est que tu n'avais pas assez faim.

Nous avons repéré dans ce passage un problème d'ordre lexical et deux problèmes d'ordre syntaxique.

« La plaine tremble de chaleur » ainsi que sa version roumaine « Cîmpia tremură de caldură » renferment une contradiction qui peut dérouter le lecteur à son premier contact avec un texte gidien[9]. Certes, on ne saurait exclure, pour la traduction directe,

[9] En français, comme en roumain, un être peut trembler de froid ou de peur. On peut trembler pour la vie de qqun, c'est-à-dire éprouver une émotion sous l'effet de la crainte, de l'appréhension. Le verbe

une interprétation liée à l'illusion optique poduite dans le désert par la chaleur et la lumière aveuglante. Nous allons opter cependant pour une traduction oblique, dans la perspective de l'interprétation globale du texte. Etant donné la fonction symbolique du paysage dans le poème en prose, genre qui fonctionne selon le principe du parallélisme sémantique, on va procéder au repérage du « système d'échos, de reprises et de contrastes » (Tadié, 1994, p.8) où s'inscrit le motif de la plaine qui « tremble de chaleur ».

Le motif en question comporte, dans *Les Nourritures*, trois variantes :

(i) Sous le soleil d'été, la plaine attend désespérément la pluie. Les sentiments associés à cette attente fiévreuse sont le désir et l'appréhension, dont seul le dernier a des sèmes communs avec *trembler* :

> J'ai vu la plaine, pendant l'été, attendre ; attendre un peu de pluie. La poussière des routes était devenue trop légère et chaque souffle la soulevait. Ce n'était même plus un *désir* ; c'était une appréhension. La terre se gerçait de sécheresse comme pour plus d'accueil de l'eau. (*Les N.T.*, Premier livre, p.161)

(ii) La plaine commence à vaciller sous l'effet de l'ivresse qui donne libre cours à la pensée. Mais la cause première de l'ivresse n'est pas forcément le vin :

> J'ai connu le vin lourd des auberges [...]. J'ai connu l'ivresse du soir, quand il semble que toute terre vacille sous le seul poids de votre puissante pensée [...]. Nathanaël, souvent le plus simple assouvissement me fut une ivresse, tant, avant, j'étais ivre déjà de *désirs*. (*ibidem*, Cinquième livre, p.208)

(iii) Inondée de lumière et de chaleur, la plaine est, à l'aube, une apparition glorieuse. Elle éveille dans l'âme du poète le désir et l'extase amoureuse, une autre forme d'ivresse :

> Que de fois, ah ! levé dès l'aube et vers l'Orient empourpré, plus plein de rayons qu'une gloire [...] ai-je tendu vers toi mes *désirs*, vaste plaine, de lumière tout inondée – de torride chaleur... quelle extase assez exaltée, quel assez violent amour, assez ardent pour vaincre l'ardeur du désert ? (*ibidem,* Septième livre, p.237-238)

On constate que, dans les trois contextes, le motif en question s'associe au désir (nous l'avons souligné): désir non encore assouvi, mêlé de crainte ou d'exaltation, ou désir comblé, qui libère l'esprit et les sens. Dans deux cas sur trois, le désir est associé à l'ivresse, motif qui domine pratiquement la seconde partie de notre passage. Si l'aigle se grise de son vol et le rossignol des nuits d'été, la plaine est

---

trembler peut se combiner aussi avec des noms /- animés/, cas où il subit de légères variations de sens : avec un sujet comme *rideau* ou *gelée*, il signifie « frémir, s'agiter » ; avec *lumière, reflet, voix*, il signifie « varier d'intensité » ; enfin, en relation avec *terre* ou *vitres*, il signifie « être secoué d'oscillations ». Aucune de ces acceptions ne correspond au sens de *trembler* dans ce contexte ou alors, à différents degrés, elles pourraient être concernées toutes.

ivre de désir, comme l'âme du poète. On traduira donc « la plaine tremble de chaleur » par « câmpia freamătă de dorinţă ».

Le deuxième problème concerne la traduction de « que toute émotion sache te devenir une ivresse », phrase qui s'écarte de la syntaxe standard par l'association incongruë entre le datif possessif et les verbes *savoir* et *devenir*. Niculescu a choisi de recourir à une construction tout aussi inhabituelle en roumain : « orice emoţie să-ţi poată deveni o beţie », qui est sans doute la plus proche de l'original. Izverna a préféré employer une paraphrase : « fă ca orice emoţie să fie pentru tine ca o beţie », formulation parfaitement acceptable si elle n'était trop lourde. Pour parer à ces inconvénients, nous proposons de remplacer la tournure factitive « fă ca orice emoţie să fie pentru tine... » par le pronominal passif « lasă-te îmbătat de fiece emoţie ».

Une dernière remarque a trait au choix de la préposition dans « privighetoarea se îmbată cu vin/ de nopţile de vară ». Puisqu'en roumain on a la possibilité de faire alterner les deux prépositions, selon qu'on attribue au verbe un sens propre ou figuré, nous avons opté dans les phrases interrogatives pour *a se ameţi cu* (vin, lapte, licoare de ienupăr) et dans les phrases déclaratives, pour *a se îmbăta de* (zborul său, nopţile de vară).

Voici maintenant les trois versions roumaines du troisième passage :

Mona et Corneliu Rădulescu, *Fructele pămîntului*, 1968

Ce-am cunoscut eu mai frumos pe lume,
Natanael ! e foamea mea,
Ce-a fost întotdeauna pe măsură
Cu tot ce-o aştepta întotdeauna.
Cu vin poti ameţi privighetoarea?
Cu lapte vulturul?
Dar sturzii, se-mbată oare cu lichioruri?
Vulturul se ameţeşte cu propriul său zbor. Pe privighetoare o îmbată noptile de vară.
Cîmpia tremură de căldură. Natanael, orice emoţie să-ţi poată deveni o beţie.
Dacă ceea ce manînci nu te ameţeşte, înseamnă că nu-ţi era foame îndeajuns.

Mioara Izverna, *Fructele pămîntului*, 2002

Cel mai frumos lucru pe care l-am simţit vreodată,
Nathanael, e foamea mea.
Ea a fost întotdeauna credincioasă
Faţă de tot ce-o aştepta.
Oare cu vin se-mbată privighetoarea?
Şi vulturul, cu lapte? Sau sturzii cu zeamă de ienupăr ?
Vulturul se-mbată cu zborul său. Privighetoarea se-mbată cu nopţile de vară.
Cîmpia tremură de căldură. Nathanael, fă ca orice emoţie să fie pentru tine ca o beţie.
Dacă ceea ce mănînci nu te-mbată, înseamnă că nu-ţi era destul de foame.

Ligia Stela Florea, *Roadele pământului*

Ce-am cunoscut eu mai frumos pe lume,
Ah, Natanael, e pofta mea nesăţioasă.
Ea fost-a-ntotdeauna pe măsura
Desfătărilor care o aşteptau.
Oare cu vin se ameţeşte privighetoarea?
Si vulturul, cu lapte ? Iar strurzii, cu licoare de ienupăr ?
Vulturul se-mbată de zbor. Privighetoarea se-mbată de nopţile de vară.
Câmpia freamătă de dorinţă. Natanael, lasă-te îmbătat de fiece emoţie.
Dacă ceea ce mănânci nu te-mbată, înseamnă că nu-ţi era foame îndeajuns.

2.2.5. « Chaque action parfaite s'accompagne de volupté »

Chaque action parfaite s'accompagne de volupté. À cela tu connais que tu devais la faire. Je n'aime pas ceux qui se font un mérite d'avoir péniblement œuvré. Car, si c'était pénible, ils auraient mieux fait de faire autre chose. La joie que l'on y trouve est signe de l'appropriation du travail et la sincérité de mon plaisir, Nathanaël, m'est le plus important des guides.

Je sais ce que mon corps peut désirer de volupté chaque jour et ce que ma tête en supporte. Et puis commencera mon sommeil. Terre et ciel ne me valent plus rien au-delà.

La dernière séquence du texte relève du registre sentencieux. Le seul problème qu'elle nous semble poser est l'interprétation de la phrase « La joie... est signe de l'appropriation du travail », qui a donné lieu, chez les deux auteurs, à des versions radicalement différentes : « Bucuria... e semn că ţi-a plăcut munca » (Niculescu 1968) et « Bucuria... este semnul că acea muncă ţi se potriveşte » (Izverna 2000).

Le Nouveau Petit Robert (1993, p.121) donne au substantif verbal *appropriation* deux sens de base : (i) « action d'approprier, de rendre propre à un usage, à une destination », synonyme *adaptation*, et (ii) « action de s'approprier une chose, d'en faire sa propriété », synonymes *acquisition, occupation, prise, saisie*. Le premier sens correspond en roumain à la notion de *adecvare* ou *adaptare* et le deuxième à *însuşire, ocupare, luare în stăpânire*. Comme le contexte ne favorise pas l'idée de prise de possession par rapport au *travail*, il convient de s'arrêter au premier sens. Or, pour illustrer cette acception, *Le Nouveau Petit Robert* cite justement une phrase de Gide, qui éclaire aussi notre passage : « Ce qui fait un chef d'œuvre c'est une appropriation ou un appariement heureux entre le sujet et l'auteur ».

« Appropriation du travail » veut donc dire effectuer un travail parfaitement adapté à sa nature et à ses qualités, un travail où l'on donne sa pleine mesure. À partir de cette interprétation, nous avons opté pour « Bucuria... dovedeşte că asta e munca pentru care eşti făcut ». Et maintenant voici les trois versions du dernier passage :

Mona et Corneliu Rădulescu, *Fructele pămîntului*, 1968

Orice acţiune perfectă e însoţită de voluptate. După asta ştii că trebuia s-o savîrşeşti. – Nu-mi plac cei care se fălesc că au muncit din greu. Căci dacă le-a fost greu, ar fi făcut mai bine să se apuce de altceva. Bucuria pe care o simţi e semn că ţi-a plăcut munca, iar *sinceritatea* plăcerii, Natanael, e cea mai importantă călăuză.

Ştiu cîtă voluptate poate dori trupul meu în fiecare zi şi ce poate îndura capul meu. După aceea va veni somnul. Dincolo de somn, pămîntul şi cerul nu mai preţuiesc nimic.

Mioara Izverna, *Fructele pămîntului*, 2002

Fiecare acţiune perfectă e însoţită de voluptate. Asta îţi spune că trebuia s-o faci. Nu-mi plac oamenii care se laudă că au facut ceva cu greu. Căci dacă le-a fost greu să facă un lucru ar fi fost mai bine să se apuce de altceva. Bucuria pe care o simţi cînd faci ceva este semnul că acea muncă ţi se potriveşte şi sinceritatea plăcerii mele este pentru mine cea mai importantă călăuză.

Ştiu cîtă voluptate poate să-mi dorească trupul în fiecare zi şi cîtă voluptate poate îndura mintea mea. Şi apoi va începe somnul. Dincolo de asta, pămîntul şi cerul nu mai înseamnă nimic pentru mine.

Ligia Stela Florea, *Roadele pământului*

Orice acţiune perfectă e însoţită de voluptate. După asta ştii că trebuia s-o împlineşti. Nu-mi plac cei care-şi fac un merit din a fi trudit din greu. Căci, dacă le-a fost greu, ar fi făcut mai bine să se apuce de altceva. Bucuria pe care o încerci dovedeşte că asta e munca pentru care eşti făcut, iar plăcerea sinceră, Natanael, este pentru mine cea mai de preţ călăuză.

Ştiu bine câtă voluptate îşi poate dori în fiece zi trupul meu şi câtă pot cuprinde cu mintea. Apoi va începe somnul. Dincolo de asta, cerul şi pământul nu mai au niciun preţ pentru mine.

3. Sur le travail du traducteur

Selon Umberto Eco (1985, p.68), chaque texte construit un « Lecteur Modèle » capable de coopérer à son actualisation. Le texte présuppose la compétence du lecteur modèle et, « en même temps, il l'institue », c'est-à-dire qu'il contribue à la produire. Mais aucun lecteur, soit-il le plus compétent du monde, ne peut avoir une relation aussi étroite, une empathie aussi forte avec le texte que le traducteur. C'est en essayant de traduire un texte qu'on commence à en pénétrer le sens et, si l'opération aboutit, alors, pour paraphraser Umberto Eco, il y a de fortes chances que le lecteur-traducteur ait agi interprétativement sur le texte comme l'auteur a agi générativement.

Il n'en est pas moins vrai qu'une telle performance réclame du traducteur des capacités et des savoirs qui vont bien au-delà de la maîtrise des langues respectives : une bonne connaissance de la littérature universelle et française, une sensibilité et

une adhérence particulières aux textes, et, bien sûr, l'ensemble des compétences encyclopédiques qui intéressent l'auteur et l'œuvre à traduire: compétence stylistique, générique et intertextuelle. Les informations sur l'auteur et son époque doivent permettre au traducteur de situer parfaitement le texte dans l'ensemble d'une création littéraire ainsi que dans le contexte historique, culturel et artistique où l' œuvre a vu le jour.

Mais, à la base de tout projet traductologique se trouve, évidemment, la connaissance approfondie du texte à traduire, obtenue au prix de lectures multiples et concertées qui donnent accès, d'une part, aux contenus sémantiques, aux thèmes et aux motifs qui informent la construction littéraire, et, d'autre part aux spécificités d'ordre stylistique, linguistique et compositionnel.

On a vu que l'hétérogénéité stylistique et compositionnelle des *Nourritures terrestres* est étroitement liée aux catégories discursives de scène générique et scène d'énonciation (cf. Maingueneau 2007). La première rattache notre texte au genre du poème en prose « qui se construit grâce a des formes conquises à la fois sur la prose et sur la poésie » (Tadié 1994, p.6). Un poème en prose de facture dynamique, dont la structure, plus souple et plus ouverte, reflète l'orientation de la prose littéraire, à la fin du XIXe siècle, vers une poésie de la vie, plus proche de la réalité, et vers une poésie de la nature, à la fois plus lyrique et plus sensuelle (cf. Bernard 1959). En effet, *Les Nourritures* puisent leurs modalités d'expression dans des formes aussi diverses que le vers libre et le verset biblique, la prose narrative et la prose descriptive. Cette structure compositionnelle complexe détermine, sur le plan syntactico-stylistique, la coexistence de quatre registres : poétique et impressionniste, en relation avec la scène générique, sentencieux et oralisant, en relation avec la scénographie. Cette dernière se construit autour de la formule paratextuelle « manuel d'évasion » et met face à face un énonciateur en position de maître et un coénonciateur dans le rôle de disciple. Il s'ensuit que la construction textuelle de la subjectivité poétique se double, dans *Les Nourritures terrestres*, de la construction d'une relation intersubjective, tout aussi bien ancrée que la première dans la matérialité du texte, mais ignorée en général par les études littéraires.

Le texte littéraire est, pour Umberto Eco (1985, p.62) un « tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir » par un effort interprétatif soutenu de la part du lecteur. Les espaces à remplir sont « des espaces de non-dit ou de déjà dit restés en blanc », c'est-à-dire des espaces d'implicitation ou d'ambiguïté. Tous les textes comportent, en fonction du genre de discours, une dose plus ou moins grande d'ambiguïté et d'implicite, mais il est évident que la poésie et le poème en prose excellent en ce sens de par leur caractère synthétique et leur prédilection pour l'expression figurale.

Le décryptage des contenus implicites et des expressions ambiguës impose au traducteur de recourir en égale mesure à l'intratextuel et à l'intertextuel.

L'intratextuel concerne les informations fournies par le texte même au niveau local (cotexte) ou au niveau global. Pour traduire les vers « Je m'attends à vous, nourritures » ou « Satisfactions, je vous cherche », on a dû procéder au préalable à l'établissement des isotopies constituées, par des liens dénotatifs et connotatifs, autour des mots-clés *nourritures* et *satisfactions*. Pour interpréter l'expression métaphorique « La plaine tremble de chaleur », on a eu recours au cotexte, dominé par le motif de l'ivresse, mais aussi au système d'échos et de reprises établi, à l'échelle globale du texte, par la confrontation des unités de sens *plaine-trembler* et *plaine-chaleur*. Le parallélisme sémantique qui règle le fonctionnement du récit poétique est valable aussi pour le poème en prose. Si l'on admet, à la suite de Jakobson, que la fonction poétique repose sur le principe d'équivalence entre syllabes, accents, pauses, etc., alors on doit convenir, avec Tadié (1995, p.8), que les parallélismes qui s'instituent entre diverses unités de sens – paysages, personnages ou mots, syntagmes, phrases – sont le corrélat, au niveau macrostructural, « des assonaces, des allitérations, des rimes ». Ce qui n'exclut pas, bien au contraire, la recherche des équivalences d'ordre phonique et rythmique dans les passages versifiés comme dans la prose des *Nourritures terrestres*.

Quant à l'intertextuel, il concerne les informations fournies par les rapports que le texte en question entretient avec d'autres textes du même auteur. Certains des thèmes ou motifs véhiculés par *Les Nourritures* surgissent déjà dans les œuvres antérieures d'André Gide et, pour en cerner les valences symboliques, le traducteur doit avoir recours aux témoignages que livrent notamment *Les Cahiers d'André Walter*, *Le Voyage d'Urien* et *La tentative amoureuse*. C'est là qu'on peut trouver, selon Lebrun (1969), la genèse des thèmes véritablement gidiens : le conflit entre une morale de plénitude et la morale d'ascèse, le triomphe de la vie sur la pensée, le primat du bonheur actuel sur le salut éternel, la quête de soi et d'un mode d'existence approprié à sa nature. Il est intéressant et surtout révélateur de suivre, avec Claude Lebrun, l'évolution de ces thèmes depuis les premières œuvres, marquées par des influences familiales et livresques, jusqu'aux « rayonnantes *Nourritures* ». Car l'évolution des thèmes gidiens est intimement mêlée au devenir psychologique de l'écrivain, à l'affirmation progressive de sa personnalité puissante et singulière dont les tensions vont nourrir aussi les œuvres ultérieures.

Ce sont surtout *L'immoraliste* et *Si le grain ne meurt* qui aideront le traducteur à mieux comprendre le message des *Nourritures*, à en évaluer la dimension humaine et esthétique. Sur le mode fictionnel ou autobiographique, ces œuvres retracent la crise spirituelle déclenchée par la maladie et le voyage en Afrique, crise qui a aidé

le jeune écrivain à découvrir son être véritable et une autre manière de penser la vie. *Les Nourritures terrestres* ne portent l'empreinte d'aucune influence philosophique, elles sont nourries par une expérience réelle et par « un idéal tout humain, tout terrestre, fait de santé, d'équilibre, d'appropriation sage, d'harmonie souriante et d'activité »[10]. Cette expérience, il est indispensable de la connaître en détail pour arriver à restituer cette « ferveur frémissante devant les formes diverses de la vie » qui résume si bien le message du livre et nous livre la clef de son lyrisme. C'est Gide lui-même qui avoue dans la préface à l'édition de 1927 à quel point le livre colle à son existence et à son expérience personnelles :

> Les Nourritures terrestres *sont le livre sinon d'un malade, du moins d'un convalescent, d'un guéri – de quelqu'un qui a été malade. Il y a, dans son lyrisme même, l'excès de celui qui embrasse la vie comme quelque chose qu'il a failli perdre.* (*Les N.T.,* p.249)

Références bibliographiques

ADAM, Jean-Michel (1992), *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan.

I d e m (2005), *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin.

BARBERIS, Jeanne-Marie (2003), "Coénonciation et actualisation: la textualité en *idem*", in D. Maingueneau et R. Amossy (Dir.), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Université du Mirail, p.201-212.

BERNARD, Suzanne (1959), *Le poème en prose de Baudelaire juqu'à nos jours*, Paris, Nizet.

CRESSOT, Marcel (1956/1947), *Le style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique*, 3e édition, Paris, Presses universitaires de France.

ECO, Umberto (1985/1979), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Editions Grasset et Fasquelle.

FLAUX, Nelly et VAN DE VELDE, Danièle (2000), *Les noms en français. Esquisse de classement*, Paris, Ophrys.

GIDE, André (1917-1936), *Les Nourritures terrestres*, précédées de la *Préface* de l'Edition de 1927, Paris, Gallimard, Coll. Le livre de poche.

I d e m (1958), *Les Nourritures terrestres,* in *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Introduction par M. Nadeau, Notices et bibliographies par Y. Davet et J.-J. Thierry, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p.151-250.

I d e m (1955), *Si le grain ne meurt*, Paris, Editions Gallimard.

I d e m (1968), *Fructele pămîntului. Noile fructe*, traducere de Mona Rădulescu, H.R. Radian şi Corneliu Rădulescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

I d e m (2002), *Fructele pământului*, traducere de Mioara Izverna, Bucureşti, Editura RAO.

GUILLAUME, Gustave (1929), *Temps et verbe*, Paris, Editions Champion.

JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, Coll. « Points ».

LE BIDOIS, Georges et Robert (1968), *Syntaxe du français moderne*, Paris, Editions Picard, tome II.

[10] *Projet de conférence* d'André Gide, datant de 1928 (*apud* Thierry 1962, p.58-59).

LEBRUN, Claude (1969), « La naissance des thèmes dans les premières oeuvres d'André Gide », in *Cahiers André Gide 1. Les débuts littéraires*, Paris, NRF Gallimard.
LOMBARD, Alf (1930), *Les constructions nominales dans le français moderne. Etude syntaxique et stylistique*, Upsala et Stockholm.
MAINGUENEAU, Dominique (2007) [2004], *Discursul literar. Paratopie şi scenă de enunţare*, Iaşi, Institutul european.
I d e m (2012), *Les phrases sans texte*, Paris, Armand Colin.
NADEAU, Maurice (1958), *Introduction* à l'édition André Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p.IX-XL.
TADIE, Jean-Yves (1994), *Le récit poétique*, Paris, Editions Gallimard.
THIERRY, Jean-Jacques (1962), *Gide*, Paris, Gallimard.
*** *Le Nouveau Petit Robert* (1993), Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, remanié et amplifié sous la direction de J. Rey-Debove et A. Rey, Paris, Dictionnaires le Robert.
*** Dex.ro : Dicţionarul explicativ al limbii române, 2009, ediţia a 2-a revăzută şi adăugită http://dexonline.ro/definitie/ consultat în 10.04.2014.
*** Dicţionar francez-român (1967), coordonat de N.N. Condeescu şi G. Haneş, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.
*** Dicţionar analogic şi de sinonime al limbii române (1978), Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

ANNEXE

Nourritures !
Je m'attends à vous, nourritures !
Ma faim ne se posera pas à mi-route ;
Elle ne se taira que satisfaite ;
Des morales n'en sauraient venir à bout
Et de privations je n'ai pu nourrir que mon âme ;

Satisfactions ! je vous cherche.
Vous êtes belles comme les aurores d'été.

Sources plus délicates au soir, délicieuses à midi; eaux du petit matin glacées ; souffles au bord des flots ; golfes encombrés de mâtures ; tiédeur des rives cadencées...

Oh ! S'il est encore des routes vers la plaine ; les touffeurs de midi ; les breuvages des champs, et pour la nuit le creux des meules ;

s'il est des routes vers l'Orient ; des sillages sur les mers aimées ; des jardins à Mossoul ; des danses à Touggourt ; de chants de pâtre en Helvétie ;

s'il est des routes vers le Nord ; des foires à Nijni ; des traîneaux soulevant la neige ; des lacs gelés ; certes, Nathanaël, ne s'ennuieront pas nos désirs.

Des bateaux sont venus dans nos ports apporter les fruits mûrs de plages ignorées. Déchargez-les de leur faix un peu vite, que nous puissions enfin y goûter.

Nourritures !
Je m'attends à vous, nourritures !
Satisfactions, je vous cherche ;
Vous êtes belles comme les rires de l'été.
Je sais que je n'ai pas un désir
Qui n'ait déjà sa réponse apprêtée.
Chacune de mes faims attend sa récompense.
Nourritures !
Je m'attends à vous, nourritures !
Par tout l'espace je vous cherche,
Satisfactions de tous mes désirs.

Ce que j'ai connu de plus beau sur la terre,
Ah ! Nathanaël ! c'est ma faim ;
Elle a toujours été fidèle
À tout ce qui toujours l'attendait ;
Est-ce de vin que se grise le rossignol ?
L'aigle, de lait ? ou non point de genièvre les grives ?

L'aigle se grise de son vol. Le rossignol s'enivre des nuits d'été. La plaine tremble de chaleur. Nathanaël, que chaque émotion sache te devenir une ivresse. Si ce que tu manges ne te grise pas, c'est que tu n'avais pas assez faim.

Chaque action parfaite s'accompagne de volupté. À cela tu connais que tu devais la faire. Je n'aime point ceux qui se font un mérite d'avoir péniblement oeuvré. Car si c'était pénible, ils auraient mieux fait de faire autre chose. La joie que l'on y trouve est signe de l'appropriation du travail et la sincérité de mon plaisir, Nathanaël, m'est le plus important des guides.

Je sais ce que mon corps peut désirer de volupté chaque jour et ce que ma tête en supporte. Et puis commencera mon sommeil. Terre et ciel ne me valent plus rien au-delà.

(André Gide, *Les Nourritures terrestres*, Second livre, p.166-167)

Deuxième section

LINGUISTIQUE DU TEMPS ET STRUCTURE DU ROMAN

Temporalité, alternance des voix narratives et modes de configuration du récit : *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier

1. Temps et temporalité

Pour arriver à cerner l'apport des formes verbales à la construction de la temporalité, il convient de partir de quelques notions et idées de base.

La notion de « temps » renvoie à trois conceptualisations distinctes tout au moins : temps physique, temps chronologique et temps linguistique. La langue codifie la représentation discursive de la temporalité, le temps grammatical étant lié, selon Benveniste (1974, p.73), « à l'exercice de la parole, il se définit et s'ordonne comme fonction du discours ». C'est par sa nature énonciative, *i.e.* par sa fonction déictique, que le temps linguistique diffère du temps extralinguistique. Et c'est en fonction des rapports entre temps de l'énoncé et temps de l'énonciation que les formes aspectuo-temporelles se distribuent sur trois axes : du présent, du passé et du futur.

Il convient de distinguer: *temps grammatical*, catégorie de langue douée d'une expression morphématique, et *temporalité*, catégorie de discours à support lexical (noms et adverbes de temps), syntagmatique (SAdv et SPrép) ou phrastique (circonstancielles de temps). Les grammaires assimilent en général la temporalité au temps grammatical, voyant dans cette catégorie une propriété définitoire du verbe, selon la conception d'Aristote : « le verbe est ce qui ajoute à sa propre signification celle du temps » (*apud* Jacob, 1967, p.62).

À la différence du verbe, un adverbe comme *maintenant* ou des SAdv comme *ce soir, cette semaine*, *cette année* n'ont pas d'autre signification que celle du temps. Aussi disposent-ils d'une large gamme de possibilités – auxquelles s'ajoutent celles qu'offrent les numéraux, les prépositions et les conjonctions – de traduire la chronologie des événements. Ce sont eux qui permettent au temps verbal, catégorie purement relationnelle, d'atteindre la temporalité. La chronologie des événements relève de la représentation discursive de la temporalité.

Vu que, d'une part, la catégorie du temps est indissociable en français de la catégorie de l'aspect (cf. la surcatégorie *aspect-temps* de Imbs 1960) et que, d'autre part, les formes aspectuo-temporelles ont besoin pour s'actualiser (cf. Guillaume 1929) de l'apport lexical et syntaxique d'un contexte plus ou moins large, l'inscription du

verbe dans la temporalité réclame un cadre linguistique qui déborde les limites de la phrase.

2. Les tiroirs verbaux, vecteurs d'articulation textuelle

Dans un célèbre article de 1959, incorporé sept ans plus tard aux *Problèmes de linguistique générale* (1966, p.238), Benveniste affirmait que « l'organisation des temps relève de principes moins évidents et plus complexes » que ceux qui sous-tendent la morphologie du verbe. Ces principes, il faut les chercher au-delà du système verbo-temporel, à un niveau qui règle l'usage synchronique des formes et qu'il appelait « plan d'énonciation ».

Cette proposition a été reformulée par Weinrich (1973, p.13) dans les termes de la grammaire de texte :

> Les formes temporelles viennent à nous et nous reviennent à travers des textes. C'est là qu'elles dessinent avec d'autres signes et avec d'autres temps un réseau de valeurs textuelles.

Ce sont les principes fondateurs de la « nouvelle grammaire » qui s'est constituée depuis et qui a pour objet l'articulation linguistique du texte. Les ouvrages fondateurs de Benveniste et de Weinrich ont ouvert la voie à une série de travaux qui ont enrichi l'approche textuelle de la temporalité : Maingueneau (1981, 1986), Vuillaume (1990), Adam (1992, 1994, 2005), Bronckart (1993), Vetters (1996), Rabatel (1998) et bien d'autres.

Les acquis de la *linguistique* et de la *pragmatique textuelle* peuvent contribuer de manière décisive au renouveau de la réflexion pédagogique sur l'expression verbale de la temporalité. Une telle réflexion devrait partir de trois postulats :

(i) une seule et même situation, un seul et même événement peuvent être représentés de diverses manières en fonction de « l'attitude et de la perspective de locution » (Weinrich 1989), du « prototype discursif » (Bronckart 1993) ou du « point de vue » (Rabatel 1998). La grammaire cognitive se sert du terme *image* pour décrire « our capacity for conceiving a situation as it appears from different perspectives » (Langacker 1991, p.266) ;

(ii) les opérations qui régissent la récurrence et l'alternance des tiroirs verbaux sont directement liées aux opérations de mise en texte : connexion, cohésion, modalisation (Bronckart 1993). Puisqu'elle se décide au niveau de la *textualisation*, la distribution des formes temporelles obéit à des facteurs relevant de l'organisation interne de chaque type de texte (genre de discours), voire de chaque texte en particulier ;

(iii) dans les récits de fiction, l'organisation temporelle se trouve sous l'emprise d'un système de catégories propres à la narration littéraire (Florea 1999) : planification hiérarchique du récit (division en épisodes et focalisation de certains événements), choix du centre de perspective et construction du personnage focal, émergence du point de vue auctoriel sur le monde raconté, distribution des « voix » narratives (au sens de Genette 1972) et modes de configuration du récit.

Bien sûr, il faudra essayer de transposer ces notions dans un langage accessible aux apprenants, c'est-à-dire les adapter à l'horizon cognitif et au niveau d'entendement propres à l'âge et au cycle d'étude qu'ils parcourent. Nous allons illustrer ces principes par quelques échantillons d'analyse textuelle proposés aux étudiants durant les cours de grammaire et de sémantique des temps verbaux.

3. Analyse textuelle : prémisses et objectifs

Analyser la construction textuelle de la temporalité est un exercice complexe, proposé aux étudiants au bout d'un parcours de trois semestres ayant pour objet la description du français contemporain. Le cours de morphosyntaxe du verbe, qu'ils ont suivi en deuxième année, leur a fourni l'essentiel des notions requises :

– système centrique *vs* système allocentrique ; discours vs histoire ou plan embrayé vs plan non embrayé ; valeurs aspectuo-temporelles des tiroirs verbaux et effets de sens résultant de l'emploi de ces formes en discours ;
– effets de l'alternance PS/IMP dans la narration classique : ponctuel vs duratif, visée externe vs visée interne du procès ; premier plan vs arrière-plan du récit ou progression narrative vs « arrêt sur image ».

Les étudiants ont pu suivre en parallèle un cours d'introduction à la linguistique du texte qui les a familiarisés avec les concepts de base :

– deixis, anaphore et chaînes de référence ; cohésion et progression textuelle ; séquences prototypiques et planification textuelle ; hétérogénéité énonciative et discours rapporté ;
– catégories du récit littéraire : temps, mode, voix ; centre de perspective et point de vue ; instance auctorielle et instance actorielle ; récit hétérodiégétique et récit homodiégétique.

La série des ateliers portant sur la construction textuelle de la temporalité se proposait de mettre en évidence les rapports intimes et complexes que les temps verbaux entretiennent avec les séquences textuelles, les points de vue, les voix narratives et, en dernière analyse, avec les modes de configuration du récit.

Nous avons choisi pour support *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, roman qui évoque l'univers de l'enfance et de l'adolescence. Ce texte, unique en son genre dans la littérature française, se conforme au modèle de la narration classique :

– ancrage initial allocentrique (*un dimanche de novembre 189…*) ;
– base temporelle PS/IMP, qui marque l'opposition premier plan *vs* arrière-plan du récit ;
– macroséquence narrative: situation initiale/ complication/ action/ résolution/ conclusion, observable tant au niveau global que local (les récits secondaires).

Les aspects qui intéressent notre propos concernent *l'hétérogénéité temporelle* du texte narratif, qui dérive de son hétérogénéité compositionnelle et énonciative.

L'hétérogénéité compositionnelle, propre à tous les textes non seulement aux textes narratifs, est due à l'articulation de trois séquences: narrative, descriptive et dialogale. L'alternance des séquences narrative et descriptive marque le décrochage des plans du récit : premier plan (enchaînement temporel et causal des événements) et arrière-plan (décor, portraits, retours en arrière, etc.). La séquence dialogale intervient dans la mise en scène des échanges entre les personnages.

L'hétérogénéité énonciative découle ici de trois ordres de facteurs :
(i) le dialogue romanesque, qui fait alterner les voix des personnages ;
(ii) la facture homodiégétique du roman, qui fait entendre tantôt la voix du *Je* narrateur, tantôt la voix du *Je* personnage ;
(iii) la facture polyphonique du roman, qui dérive de l'imbrication dans la trame narrative de quatre récits secondaires. Le roman fait alterner ainsi plusieurs « voix » narratives qui offrent autant de perspectives différentes sur le monde raconté.

4. Temps verbaux et séquences textuelles

Voici l'histoire en quelques mots : François Seurel a 14 ans et vit avec ses parents, instituteurs, dans un bourg de la Sologne. L'arrivée d'Augustin Meaulnes, un garçon de 17 ans qu'on va bientôt appeler « le grand Meaulnes », bouleverse la vie de l'école et l'enfance paisible de François Seurel. Celui-ci deviendra non seulement le compagnon et l'ami fidèle d'Augustin, mais aussi le témoin de son étrange aventure, de ses pérégrinations éperdues à la recherche d'une pureté et d'un bonheur impossibles.

L'analyse porte tout d'abord sur l'*incipit* du roman, dont le premier chapitre est intitulé *Le pensionnaire*.

(1) Il *arriva* chez nous un dimanche de novembre 189…
Je *continue* à dire « chez nous » bien que la maison ne nous appartienne plus. Nous *avons quitté* le pays depuis bientôt quinze ans et nous n'y *reviendrons* certainement jamais.
Nous *habitions* les bâtiments du *Cours supérieur* de Sainte-Agathe. Mon père, que j'*appelais* M. Seurel, comme les autres élèves, y *dirigeait* à la fois le Cours supérieur,

> où l'on *préparait* le brevet d'instituteur, et le Cours moyen. Ma mère *faisait* la petite classe.
>
> Une longue maison rouge avec cinq portes vitrées […] à l'extrémité du bourg ; une cour immense avec préaux et buanderie qui *ouvrait* en avant sur le village par un grand portail ; sur le côté nord, la route […] qui *menait* vers La Gare ; au sud et par derrière, des champs, des jardins et des prés qui *rejoignaient* les faubourgs…tel *est* le plan sommaire de cette demeure où s'*écoulèrent* les jours les plus tourmentés et les plus chers de ma vie […].
>
> Le hasard des « changements », une décision d'inspecteur ou de préfet nous *avaient conduits* là. Vers la fin des vacances, il y a bien longtemps, une voiture de paysan, qui *précédait* notre ménage, nous *avait déposés*, ma mère et moi, devant la petite grille rouillée.
>
> (Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, pages 7-8)

Les tiroirs verbaux, que nous avons mis en italiques, appartiennent à deux groupes bien distincts : système allocentrique (PS, IMP, PQP) et système centrique (PR, PC, FS). Le premier correspond au plan non embrayé, qui occupe la plus grande partie du texte, et le second, au plan embrayé, réduit ici au second paragraphe. En termes de linguistique textuelle, on a affaire à deux bases temporelles : PS/IMP et PC/PR.

Avant d'entamer l'analyse, il convient de réactualiser quelques notions de base:

> Le *plan embrayé* désigne ce que Benveniste appelait *discours*, c'est-à-dire un « discours en situation », par opposition à l'*histoire*, un « discours hors situation ». Vu le caractère trop restrictif de cette opposition, nous avons préféré recourir à la division de Maingueneau entre *plan embrayé* et *plan non embrayé*. Le discours narratif, comme tout autre discours, peut être embrayé ou non sur l'activité énonciative, c'est-à-dire situé ou non par rapport à l'acte de narration qui le produit. Une narration au passé simple, qui comporte un *ancrage initial anaphorique*, peut faire alterner le plan non embrayé (discours narratif) avec le plan embrayé (discours dialogal et métadiscours).
>
> Pour la différence entre *récit, histoire et narration*, il faut se référer à Genette (1972) : l'analyse du discours narratif suppose constamment, selon cet auteur, l'étude des rapports que ce discours entretient, d'une part, avec le monde fictif de l'histoire et, de l'autre, avec l'acte narratif qui le produit. L'*histoire* est le monde raconté de Weinrich, la série des événements que retrace le récit ; le *récit* est la mise en texte de l'histoire, qui peut se réaliser de diverses manières en fonction de la perspective adoptée ; enfin la *narration* est l'acte d'énonciation narrative, qui peut émerger dans le texte par des interventions du narrateur sous forme de commentaires évaluatifs ou explicatifs. Ce type de commentaires s'intègre au *métadiscours auctoriel*.

4.1. Le plan non embrayé : base PS/IMP

Le début du roman met en place l'exposition, qui occupe les trois premiers chapitres et présente la situation initiale. Si l'imparfait, forme largement dominante, sert à camper décor et personnages (paragraphes 3 et 4), le PQP marque, au 5e paragraphe, un bref retour en arrière vers une époque qui précède le moment où débute

l'histoire. Ce moment, appelé 'point d'ancrage initial', bénéficie dans le texte d'un repérage chronologique partiel, à l'aide de la date chiffrée : *un dimanche de novembre 189…* Ce point d'ancrage, qui fournit la référence temporelle du PS *il arriva*, situe l'histoire à une époque antérieure au présent d'énonciation *je continue.* On a donc affaire à un ancrage initial allocentrique.

Comment expliquer la présence, dans ce passage expositif, des verbes au PS *arriva* (1ère ligne) et *s'écoulèrent* (4e paragraphe) ? Doit-on les intégrer au premier plan ou à l'arrière-plan du récit?

Les deux PS appartiennent bien au premier plan: *il arriva*, anticipe sur la complication (évasion et aventure de Meaulnes), participant ainsi de la mise en intrigue. L'histoire du grand Meaulnes commence par son arrivée à Sainte-Agathe, mais le récit, qui doit s'amorcer par l'exposition, va remonter le fil de l'histoire jusqu'à l'arrivée des Seurel dans le pays. Quant au PS *s'écoulèrent*, il a un double rôle: résumer l'histoire et éveiller l'intérêt du lecteur.

4.2. Le plan embrayé : base PR/PC

Le paragraphe qui commence par *Je continue à dire « chez nous »…* est un commentaire explicatif du narrateur sur son propre discours. Le présent *je continue* réfère au temps de l'acte narratif, qui coïncide avec l'éternel présent de l'acte de lecture. On le retrouve dans « Tel *est* le plan sommaire de cette demeure » qui clôt la description de la maison du narrateur. De leur côté, le PC et le FS dénotent, l'un l'antériorité et l'autre la postériorité par rapport au centre déictique de l'énonciation narrative.

Quelques lignes plus loin, le narrateur se livre à une méditation lyrique sur l'arrivée de Meaulnes et sur la place que ce dernier va tenir dans sa vie. Au PS du récit *Il arriva chez nous* succède ainsi le PC du commentaire :

> (2) Mais quelqu'un *est venu* qui m'a enlevé à tous ces plaisirs d'enfant paisible. Quelqu'un a soufflé la bougie qui éclairait pour moi le doux visage maternel penché sur le repas du soir. Quelqu'un a éteint la lampe autour de laquelle nous étions une famille heureuse, à la nuit, lorsque mon père avait accroché les volets de bois aux portes vitrées. Et celui-là, ce fut Augustin Meaulnes, que les autres élèves appelèrent bientôt le grand Meaulnes.
>
> (*Le Grand Meaulnes*, p.15).

À la fin du passage, *ce fut* définit le thème phrastique (Augustin Meaulnes) et le réintègre à la séquence narrative, rétablissant la suite des PS: *il arriva, ce fut, appelèrent.*

C'est une illustration convaincante du principe, énoncé jadis par Damourette et Pichon et remis à l'honneur par la linguistique cognitive, qu'un seul et même événement peut être représenté de diverses manières en fonction de l'attitude du

locuteur (distance ou implication), et des contraintes du genre (récit ou commentaire). Il en résulte, opine Martin (1987, p.117), que dans certains cas, les tiroirs verbaux servent à « marquer non pas le temps des énoncés mais celui de la prise en charge des propositions qui les décrivent ».

5. Construction textuelle du Je narrant et du Je narré

Seront abordés par la suite deux aspects de l'hétérogénéité énonciative du discours narratif qui ont une incidence directe sur l'alternance des formes temporelles.

Le premier aspect se rattache à la *facture homodiégétique* du roman, qui fait entendre tantôt la voix du *Je* narrateur, tantôt la voix du *Je* personnage. Le second aspect relève de la *facture polyphonique* du roman, qui fait alterner plusieurs instances narratives et plusieurs points de vue sur le monde raconté.

On va commencer par le bivocalisme découlant de la facture homodiégétique du roman. Sont homodiégétiques, les récits pris en charge par l'un des personnages – protagoniste ou témoin des faits racontés – qui se pose à la fois en *Je narrant* et *Je narré*. Dans *Le grand Meaulnes*, l'instance narrative dominante est François Seurel ; il joue tantôt le rôle d'un narrateur détaché, qui prend du recul par rapports aux faits racontés, tantôt le rôle d'un sujet impliqué, qui vit et perçoit les choses *hic et nunc*. Ce bivocalisme narratif bénéficie d'un marquage temporel très net : base PS/IMP pour le *Je* narrant, base PR/PC pour le *Je* narré.

L'analyse porte toujours sur deux fragments: une narration classique au PS/IMP (début du 3^{e} chapitre) et un récit témoignage au présent (début du 4^{e} chapitre).

5.1. Perspective du *Je* narrant : base PS/IMP

(3) La pluie *était tombée* tout le jour, pour ne cesser qu'au soir. La journée *avait été* mortellement ennuyeuse. Aux récréations, personne ne *sortait*. Et l'on *entendait* mon père, M. Seurel, crier à chaque minute dans la classe : « Ne sabotez donc pas comme ça, les gamins ! »

Après la dernière récréation de la journée […] M. Seurel, qui depuis un instant *marchait* de long en large pensivement, *s'arrêta, frappa* un grand coup de règle sur la table […] et, dans le silence attentif, *demanda* : « Qui est-ce qui ira demain en voiture à La Gare avec François, pour chercher M. et Mme Charpentier ? »

C'étaient mes grands-parents […]. Tous les ans nous *allions* les chercher, quelques jours avant Noël, à La Gare, au train de 4h 2 […]. Il *fallait*, pour conduire avec moi la voiture qui *devait* les ramener, il *fallait* quelqu'un de sérieux qui ne nous *versât* pas dans un fossé, et d'assez débonnaire aussi, car le grand-père Charpentier *jurait* facilement et la grand-mère *était* un peu bavarde.

À la question de M. Seurel, une dizaine de voix *répondirent*, criant ensemble : « Le grand Meaulnes ! Le grand Meaulnes ! Mais M. Seurel *fit* semblant de ne pas

entendre. Alors ils *crièrent* : « Fromentin ! » D'autres : « Jasmin Delouche ! » […]. Meaulnes le *désirait* aussi, mais il *affectait* de se taire, dédaigneusement.
(*Le Grand Meaulnes*, pages 17-19)

Mises à part les formes centriques du discours direct, les tiroirs verbaux se rattachent à la base temporelle de la narration classique.

L'alternance régulière des formes imperfectives (IMP, PQP) et des formes perfectives (PS) correspond à l'alternance des séquences textuelles descriptives et narratives. Les formes en *-ais* servent à esquisser le cadre (*était tombée, avait été, sortait, entendait*) ou le portrait des personnages (*c'étaient, fallait, devait*, *jurait, était*), tandis que les formes perfectives *s'arrêta, frappa, demanda, répondirent, fit, crièrent* font progresser le récit en déplaçant le point de référence temporelle.

Saisie au niveau phrastique, l'opposition ponctuel vs duratif ne saurait rendre compte de l'alternance des formes temporelles. Envisagée à l'échelle du texte narratif, l'alternance des tiroirs perfectifs et imperfectifs est constitutive de l'articulation textuelle ; elle concourt aussi à produire un effet de perspective qui oppose un *premier plan* à un *arrière-plan* du récit.

Les tiroirs allocentriques indiquent un regard rétrospectif : le *Je* narrant prend du recul par rapport aux faits racontés, adoptant l'attitude d'un témoin détaché. Mais cette perspective n'exclut pas une pointe de subjectivité, perceptible au niveau des qualifications : *mortellement ennuyeuse, affectait dédaigneusement*.

5.2. Perspective du *Je* narré : base PR/PC

Avec le recours au présent de narration et aux tiroirs du système centrique, la vision devient nettement subjective. C'est la perspective d'un acteur des événements, qui nous livre sa propre expérience et son vécu personnel.

L'analyse porte sur l'*incipit* du 4e chapitre, intitulé *L'évasion* :

(4) À une heure de l'après-midi, le lendemain, la classe du Cours supérieur *est* claire, au milieu du paysage gelé, comme une barque sur l'Océan. On n'y *sent* pas la saumure ni le cambouis […] mais les harengs grillés et la laine roussie de ceux qui, en rentrant, *se sont chauffés* de trop près.

On *a distribué*, car la fin de l'année *approche*, les cahiers de compositions. Et, pendant que M. Seurel *écrit* au tableau l'énoncé des problèmes, un silence imparfait *s'établit*, mêlé de conversations à voix basse, coupé de petits cris étouffés […].

Seul, au milieu de cette agitation, je *me tais* […]. De temps à autre, je *me soulève* sur la pointe des pieds et je *regarde* anxieusement du côté de la ferme de la Belle-Etoile. Dès le début de la classe je *me suis aperçu* que Meaulnes n'était pas rentré après la récréation de midi. Son voisin de table *a bien dû* s'en apercevoir aussi. Il *n'a rien dit* encore […]. Mais dès qu'il *aura levé* la tête, la nouvelle *courra* par toute la classe […]

Je *sais* que Meaulnes *est parti*. Plus exactement, je le *soupçonne* de s'être échappé. Sitôt le déjeuner terminé, il *a dû* sauter le petit mur et filer à travers champs […] jusqu'à

> la Belle-Etoile. Il *aura demandé* la jument pour aller chercher M. et Mme Charpentier. Il *fait* atteler *en ce moment.*
>
> (*Le Grand Meaulnes*, pages 22-23)

L'évasion de Meaulnes est le premier déclencheur de l'action, mais contre toute attente, elle n'est pas relatée au PS, comme son arrivée, au début du roman (cf. *supra* 4.1). À la visée rétrospective succède une visée concomitante qui met narrateur et lecteur de plain-pied avec le monde raconté.

Cette visée concomitante est celle du personnage François Seurel en train de revivre un moment clé de l'histoire. Toute la scène est relatée à travers les perceptions (olfactives, auditives, visuelles) et l'activité psychique du *Je* personnage. Autrement dit, la référenciation du monde raconté repose exclusivement sur ses perceptions et pensées représentées (cf. Rabatel 1998). À partir de ce qu'il voit et observe (*je me suis aperçu*), Seurel se livre à des actes de prévision (*dès qu'il aura levé la tête, la nouvelle courra*) ou à des hypothèses (*il a dû sauter ; il aura demandé*). La perspective du *Je* narré semble évoluer dans ce passage d'une saisie immédiate (par les perceptions sensorielles) vers une saisie médiatisée par l'observation et le raisonnement, qui ouvre de brusques échappées vers le passé ou le futur.

La visée simultanée reste la visée dominante: d'abord parce que le PR comporte dix occurrences culminant par *Il fait atteler en ce moment ;* ensuite parce que PC, FS et FA construisent une temporalité proche en contact direct avec le présent. Enfin, parce que le PC actualise ici sa dimension aspectuelle résultative, qui, elle aussi, est coextensive du PR.

Mais quelle est la fonction qui revient au futur dans la construction du récit ? Tout le 4e chapitre est pris en charge par un narrateur qui adopte l'attitude d'un sujet expérimentateur. Un tel sujet ne peut avoir accès à ce qui se passe en dehors de son champ perceptif qu'en faisant des prévisions ou des hypothèses. L'anticipation s'associe dans le texte à la valeur temporelle du futur : « Dès qu'il *aura levé* la tête, la nouvelle *courra*… ». L'hypothèse est associée au futur épistémique (*il aura demandé la jument*) ou à son pendant périphrastique (*il a dû s'apercevoir, il a dû sauter*). Ainsi, le récit avance à mesure que le *Je* narré prend connaissance de ce qui se passe autour de lui, c'est-à-dire à mesure qu'évoluent sa perspective et son horizon cognitif.

6. Bases temporelles et alternance des voix narratives

Le roman présente une « construction à tiroirs » qui consiste à imbriquer dans la trame narrative de base quatre récits secondaires. Il fait alterner ainsi plusieurs instances narratives qui offrent autant de points de vue différents sur l'histoire.

L'instance dominante est le narrateur-témoin François Seurel, qui prend en charge la plus grande partie du récit, y compris celui de l'aventure de Meaulnes au domaine mystérieux (base temporelle PS/IMP).

Les instances narratives secondaires se succèdent dans l'ordre suivant :

- Augustin Meaulnes racontant dans trois lettres à son ami François les événements de son séjour parisien (base temporelle PC/IMP) ;
- tante Moinel racontant à son neveu François les péripéties de son voyage au domaine des Sablonnières (bases PC/IMP et PR narratif) ;
- Augustin Meaulnes racontant dans son journal, découvert par François, la suite de son séjour parisien (bases PC/IMP et PR narratif).

Le va-et-vient de la perspective narrative entre l'instance principale et les instances secondaires qui se relaient tout au long du roman est l'un des piliers de la structure narrative dans *Le Grand Meaulnes*.

6.1. Voix de F. Seurel, perspective d'A. Meaulnes

Le récit de l'aventure de Meaulnes au domaine mystérieux occupe, de par son rôle de second déclencheur de l'action, la place la plus importante dans l'économie du roman (dix chapitres, de VIII à XVII). Si la voix est bien ici celle de François Seurel, car c'est lui qui prend en charge le récit, le regard et les impressions sont ceux d'Augustin Meaulnes. Le centre de perspective se déplace ainsi du narrateur au personnage. Mais qu'est-ce qui confère à Meaulnes le statut de centre de perspective ?

D'une part, la position qui est assignée dans la phrase au nom propre *Meaulnes* et à son substitut, *il*, qui occupent la fonction sujet, normalement dévolue au thème. Comme ils se retrouvent constamment en position thématique, le texte narratif comporte une progression à thème constant. D'autre part, la référenciation du monde raconté passe par les perceptions, les pensées et les affects d'Augustin Meaulnes, promu ainsi au statut de *focalisateur* (Genette 1972), un sujet percevant et pensant, distinct du narrateur.

Les dix chapitres qui racontent l'aventure de Meaulnes construisent une narration à la 3^{e} personne reposant sur la base PS/IMP. L'analyse porte sur l'*incipit* du chapitre XI, intitulé *Le domaine mystérieux* :

(5) Dès le petit jour il se reprit à marcher […]. De toute la matinée, il ne vit qu'une bergère, à l'horizon, qui *ramenait* son troupeau […]. Pas un toit, pas une âme. Pas même le cri d'un courlis dans les roseaux. Et, sur *cette solitude* parfaite*, brillait* un soleil de décembre, clair et glacial.

Il *pouvait être* trois heures de l'après-midi lorsqu'il aperçut enfin, au dessus d'un bois de sapins, la flèche d'une tourelle grise. « Quelque vieux manoir abandonné, se dit-il, quelque pigeonnier désert !... »

> Et, sans presser le pas, il continua son chemin. Au coin du bois *débouchait*, entre deux poteaux blancs, une allée où Meaulnes s'engagea. Il y fit quelques pas et s'arrêta, plein de surprise, troublé d'une émotion inexplicable […]. Un contentement extraordinaire le *soulevait*, une tranquillité parfaite et presque enivrante, la certitude que son but *était* atteint et qu'il n'y *avait* plus *maintenant* que du bonheur à espérer […].
>
> « Tant de joie, se dit-il, parce que j'arrive à ce vieux pigeonnier plein de hiboux et de courants d'air !... ». Et, fâché contre lui-même, il s'arrêta, se demandant s'il ne *valait* pas mieux rebrousser chemin et continuer jusqu'au prochain village.
>
> (*Le Grand Meaulnes*, pages 54-55)

Les temps verbaux, en conjonction avec l'aspect, se chargent de marquer le décrochage des plans narratifs, premier plan/ arrière-plan :

- narration au PS prise en charge par l'instance principale, François Seurel : *se reprit, vit, aperçut, se dit, continua, s'engagea, fit quelques pas, s'arrêta, se dit, s'arrêta* ;
- point de vue représenté de Meaulnes personnage, portant sur ses perceptions et ses pensées relatives au monde raconté : *ramenait, brillait*, *pouvait être, débouchait, soulevait, était, avait, valait* ;
- point de vue asserté du personnage (Rabatel 2001), qui recouvre la sphère du discours rapporté direct, dans ce cas un monologue intérieur sur le mode du *Je : j'arrive* (2^e^ et 4^e^ paragraphes, énoncés entre guillemets).

Conformément au modèle de Rabatel (1998), les conditions qui président à la construction du point de vue représenté du personnage sont : le décrochage des plans narratifs, la présence, au 1^er^ plan, des verbes de perception au PS (*voir*, *apercevoir*) et la présence, à l'arrière-plan, des imparfaits descriptifs qui créent un effet d'arrêt sur image.

Il convient d'y ajouter l'apport des déictiques: le syntagme démonstratif *cette solitude parfaite* et l'adverbe *maintenant*, qui participent d'une deixis interne au récit, congruente avec la vision du personnage. Les trois phrases nominales (*Pas un toit, pas une âme. Pas même le cri d'un courlis…*) amorcent de leur côté un monologue intérieur sur le mode du DIL.

Le discours représenté du personnage comporte trois formes : DD introduit par *se dit-il*, DI introduit par *se demandant* (fin du passage) et une amorce de DIL incorporée aux perceptions représentées. Pour permettre aux étudiants de se faire une image plus complète de cette stratégie discursive, on leur a proposé également l'analyse d'un passage du chapitre xvi, intitulé *Franz de Galais* :

> (6) « Que se passe-t-il ? » demanda Meaulnes à un garçon de campagne, qui se hâtait de terminer son repas […] – Nous partons, répondit-il. Cela c'est décidé tout d'un coup […].
>
> Meaulnes ne répondit pas. Il lui *était* égal de s'en aller *maintenant*. *N'avait-il pas été* jusqu'au bout de son aventure ?...*N'avait-il pas obtenu* cette fois tout ce qu'il désirait ?

> C'est à peine s'il *avait eu* le temps de repasser à l'aise dans sa mémoire toute la belle conversation du matin. Pour l'instant il ne *s'agissait* que de partir. Et bientôt il *reviendrait* – sans tricherie cette fois…
>
> « Si vous voulez venir avec nous, continua l'autre, qui était un garçon de son âge, hâtez-vous d'aller vous mettre en tenue. Nous attelons dans un instant ».
>
> (*Le Grand Meaulnes*, page 82)

Comme dans le passage précédent, les tiroirs verbaux se répartissent entre trois séquences :

- narration au PS prise en charge par l'instance principale, François Seurel : *demanda, répondit, ne répondit pas, continua* ;
- dialogue entre Meaulnes et le garçon de campagne, centré sur le PR : *se passe, partons, c'est décidé, voulez, hâtez-vous, attelons* ;
- point de vue représenté de Meaulnes, qui se traduit par un monologue intérieur au DIL, centré sur les formes en *-ais : était, n'avait-il pas été, n'avait-il pas obtenu, désirait, avait eu, s'agissait, reviendrait.*

L'énoncé *Meaulnes ne répondit pas* fonctionne ici comme une sorte de préface pour le point de vue représenté du personnage. Parfaitement intégré sur le plan référentiel et temporel à la séquence narrative, ce passage s'en distingue par une série d'éléments expressifs qui reflètent la subjectivité de Meaulnes : modalités appréciatives (*il lui était égal, c'est à peine si…*) et interrogations rhétoriques (*n'avait-il pas été, n'avait-il pas obtenu*). L'attitude de Meaulnes consiste d'une part à évaluer de manière rétrospective l'expérience qu'il a vécue (les trois PQP) et, de l'autre, à former le projet de revenir pour se montrer sous sa vraie identité : *il s'agissait de partir, il reviendrait.*

Une courte réflexion sur le DIL, en marge de l'analyse de texte, a permis d'expliquer la coexistence des formes en *-ais* avec l'adverbe *maintenant* et de définir en quelques mots la spécificité de cette technique narrative.

> Bien qu'elle semble combiner en proportions variables les propriétés du DD et du DI, cette technique narrative comporte une identité propre, profondément originale. À la différence du DD et du DI, le DIL ne reproduit pas avec plus ou moins de fidélité des paroles proférées en situation de dialogue ou de monologue. Il s'agit, comme dit Maingueneau (1994), d'une « représentation linguistique élaborée » de paroles, pensées, émotions, rêveries, bref d'actes psychiques qui entretiennent des rapports étroits avec le récit. Cette stratégie discursive se caractérise aussi par son hétérogénéité énonciative et temporelle. Le DIL fait coexister dans une même unité textuelle la voix du narrateur et celle du personnage. Aussi est-il un discours oblique, centré sur la 3e personne et sur les formes d'arrière-plan, mais une 3e personne promue au rang de sujet de conscience et pourvue de marques de subjectivité. Sur le plan temporel, cette situation se traduit par la conjonction des tiroirs du système allocentrique et des adverbes de temps à ancrage déictique.

6.2. Voix et perspective d'Augustin Meaulnes

Dans la 2e partie du roman, Meaulnes relate dans trois lettres à son ami François les événements de son séjour parisien. La situation épistolaire détermine un nouveau mode d'énonciation, le récit témoignage, qui repose sur la base temporelle PC/IMP. Dans un tel récit, le personnage cumule les fonctions de narrateur et de centre de perspective.

L'analyse porte sur deux passages du chapitre *Les trois lettres de Meaulnes*:

> (7) Aujourd'hui, dès mon arrivée à Paris, je *suis allé* devant la maison indiquée. Je *n'ai rien vu*. Il n'y avait personne. Il n'y aura jamais personne […].
>
> C'est sur un boulevard…Il pleuvait un peu dans les arbres déjà verts. On entendait les cloches claires des tramways qui passaient indéfiniment.
>
> Pendant plus de deux heures je *me suis promené* de long en large sous les fenêtres […].
>
> La nuit *est venue*. Les fenêtres *se sont allumées* un peu partout mais non pas dans cette maison. Il n'y a certainement personne. Et pourtant Pâques approche.
>
> (*Le Grand Meaulnes*, pages 140-141)

La situation épistolaire construit une deixis intradiscursive, un *hic et nunc* internes à l'univers du récit, auxquels réfèrent tous les déictiques : les verbes au PC, les expressions temporelles (*aujourd'hui*) et spatiales (*c'est sur un boulevard* et *il n' y a personne*).

On assiste ainsi au transfert de la deixis primaire sur la scène d'énonciation narrative, ce qui engendre une *deixis fictionnelle* (cf. ici même « Narration au présent, deixis fictionnelle et point de vue »). Ce n'est pas pour la première fois qu'on la rencontre dans ce roman. Le récit au PR de F. Seurel personnage (cf. *supra* 5.2) est ancré lui aussi dans une deixis fictionnelle.

Le récit témoignage repose, comme la narration classique, sur le décrochage des plans narratifs, qui se traduit cette fois par l'alternance PC/IMP. Le premier plan est celui qui met en série les événements racontés : *suis allé, n'ai rien vu, me suis promené, est venue, se sont allumées,* tandis que l'arrière-plan construit le point de vue représenté du narrateur Meaulnes, sujet pensant et percevant : *il n'y avait, il pleuvait, on entendait, qui passaient*.

Si nous avons choisi un second passage, c'est pour illustrer l'emploi connu sous le nom de « conditionnel de l'imaginaire ». Le point de vue représenté du narrateur construit en (8) une espèce de rêve éveillé, où gestes (formes en *-rais*) et paroles (au discours direct) se mêlent à des impressions d'une étonnante prégnance (PR narratif).

> (8) Assis sur le banc, grelottant, misérable, je *me plais* à imaginer que quelqu'un va me prendre doucement par le bras. Je *me retournerais*. Ce *serait* elle. « Je me suis un peu attardée », *dirait*-elle simplement. Et toute peine et toute démence *s'évanouissent*. Nous *entrons* dans notre maison. Ses fourrures *sont* toutes glacées, sa voilette mouillée

> […] et tandis qu'elle *approche* du feu, je *vois* ses cheveux blonds givrés, son beau profil au dessin si doux penché vers la flamme.
>
> Hélas ! la vitre *reste* blanchie par le rideau qui *est* derrière. Et la jeune fille du domaine perdu l'*ouvrirait*-elle, que je n'*ai maintenant* plus rien à lui dire.
>
> (*Le Grand Meaulnes*, page 143)

Ce passage atteste le rôle décisif du contexte linguistique dans l'actualisation des valeurs que le système assigne aux formes temporelles et modales.

Selon qu'ils s'intègrent ou non à la séquence évoquant le rêve éveillé de Meaulnes, on peut distinguer en (8) :

– un PR historique connotant l'irréel et un PR actuel coréférant à l'instance d'énonciation ;
– un COND non-corrélatif connotant l'irréel et un COND corrélatif signifiant le possible.

Commençons par le présent et par rappeler que (8) comme (7) sont extraits des lettres que Meaulnes adresse à son ami François. Le discours épistolaire est ancré dans la deixis de l'instance d'énonciation: un *hic et nunc* simulant la deixis primaire en contexte fictionnel. En tant qu'il ressortit à la deixis de l'énonciation épistolaire, le PR des verbes *se plaire, rester, être* (*le rideau*), *avoir à dire* connote l'actuel, tout comme l'adverbe *maintenant*.

En revanche, le PR des verbes *s'évanouir, entrer, être* (*ses fourrures*), *approcher, voir* connote l'irréel, car il se trouve en séquence avec le conditionnel de l'imaginaire. Ces formes tissent ensemble un enchaînement d'actions et d'états : une histoire que Meaulnes construit de toutes pièces dans le récit de son séjour parisien. La deixis fictionnelle du rêve éveillé est imbriquée ainsi dans la deixis de la situation épistolaire.

Quant au COND, il se présente dans un premier temps (*me retournerais, serait, dirait*) comme une forme autonome servant à la construction d'un monde imaginaire ; dans un deuxième temps (*ouvrirait*), le COND construit, en corrélation avec le PR, une hypothèse intégrée à une structure concessive. Si le premier emploi connote la modalité de l'irréel, le second emploi s'associe plutôt à la modalité du possible, du fait que la forme simple en *-rais* se trouve en corrélation avec un présent actuel.

6.3. Voix et perspective de tante Moinel

Dans la 3e partie du roman, tante Moinel raconte à son neveu François les péripéties de son voyage au domaine des Sablonnières. Encore un récit témoignage, mais inséré cette fois dans le dialogue entre personnages. Comme il s'agit de la transposition littéraire d'un récit oral, on fait alterner deux bases temporelles : PC/IMP et PR de narration.

L'analyse porte sur un fragment du chapitre intitulé *Une apparition*:

(9) Je revenais d'une fête avec Moinel […]. Un vieil ami de Moinel, très riche, l'avait invité à la noce de son fils, au domaine des Sablonnières […]. Nous revenions sur la route vers sept heures du matin, en plein hiver. Le soleil se levait […]. Qu'est-ce que je *vois* tout d'un coup devant nous sur la route ? Un petit jeune homme beau comme le jour, qui nous regardait venir […].

Je *prends* le bras de Moinel ; je tremblais comme une feuille ; je croyais que c'était le Bon Dieu !...Je lui *dis* : « Regarde ! C'est une apparition ! » Il me *répond* tout bas furieux : « Je l'ai bien vu ! Tais-toi donc, vieille bavarde… ». Il ne savait que faire, lorsque le cheval *s'est arrêté* […] – Je ne suis pas un homme, je suis une jeune fille. Je me suis sauvée et je n'en puis plus […]

Aussitôt nous *l'avons fait monter*. À peine assise, elle *a perdu* connaissance. Et devines-tu à qui nous avions affaire ? C'était la fiancée du jeune homme des Sablonnières, Frantz de Galais, chez qui nous étions invités aux noces!

– Mais il n'y a pas eu de noces, dis-je, puisque la fiancée s'est sauvée !

– Eh bien, non, fit-elle toute penaude en me regardant. Il *n'y a pas eu* de noces. Puisque cette pauvre folle s'était mis dans la tête mille folies qu'elle nous *a expliquées*.

(*Le Grand Meaulnes*, pages 163-164)

Le récit adopte la perspective de la narratrice et commence par une exposition qui décrit les circonstances du voyage et le cadre où va se dérouler l'histoire. Cette partie mobilise comme de juste les formes verbales d'arrière-plan : IMP et PQP.

Sur l'ensemble du passage, les tiroirs verbaux se répartissent entre trois séquences:

– séquence descriptive qui construit le point de vue représenté de la narratrice et qui correspond à l'arrière-plan du récit. Aux formes en -*ais* de l'exposition s'ajoutent : *regardait*, *tremblais, croyais, savait, avions affaire, c'était* ;
– séquence narrative qui retrace la suite des événements et qui correspond au premier plan. Elle fait alterner deux formes perfectives, PR narratif et PC : *vois, prends, dis, répond ; s'est arrêté, avons fait monter, a perdu, il n'y a pas eu* ;
– deux séquences dialogales : une séquence enchâssante, qui correspond à l'échange entre tante Moinel et François Seurel, et une séquence enchâssée dans la récit de tante Moinel, qui met en scène l'échange entre les Moinel et la jeune fille. Le DD fait alterner PR et PC : *regarde, c'est, j'ai vu, tais-toi, je suis, je me suis sauvée, je ne puis*.

À la différence des deux récits précédents, qui s'inséraient directement dans la trame narrative, le récit de tante Moinel est imbriqué dans une séquence dialogale, d'où son caractère oralisant. Celui-ci est assuré par le présent des verbes d'achèvement (*voir, prendre*, *dire, répondre*), et par les interrogations *qu'est-ce que je vois, devines-tu*, qui servent de toute évidence à « présentifier » le vécu de la conteuse.

À la fin de ce passage, l'assertion *il n'y a pas eu de noces*, proférée tour à tour par François et par tante Moinel, donne lieu à un phénomène de coénonciation : le

récit est construit en même temps par deux locuteurs, chacun y mettant du sien en fonction du savoir dont il dispose.

6.4. Voix et perspective d'Augustin Meaulnes

Le quatrième récit secondaire est celui que Meaulnes fait dans son journal, où il raconte la seconde partie de son séjour parisien. Ce récit occupe les trois derniers chapitres du roman, intitulés *Le secret*, mais, vers la fin, c'est François Seurel qui prend en charge le récit de Meaulnes, comme il l'avait fait tout au début. Ce changement de voix narrative va entraîner un changement de base temporelle: si le discours de Meaulnes est ancré dans la deixis fictionnelle du journal intime, qui fait alterner PC/IMP et PR narratif, sa prise en charge par le narrateur principal amènera le retour à la base temporelle de la narration classique (PS/IMP), sans affecter pour autant la perspective narrative, qui reste celle de Meaulnes.

Pour ne pas alourdir cette réflexion pédagogique nous arrêtons la série des illustrations, en espérant que les neuf échantillons d'analyse présentés suffiront à appuyer nos conclusions.

L'expression linguistique de la temporalité suppose une interaction complexe du signifié des tiroirs verbaux avec la classe aspectuelle de l'énoncé, avec les expressions temporelles du cotexte, de même qu'avec la structure globale du texte.

Les temps verbaux interviennent de manière décisive dans les opérations de mise en texte, notamment dans la mise en perspective et la prise en charge des énoncés. L'intuition de Damourette et Pichon rejoint, un demi-siècle plus tard, la vision de la grammaire cognitive : « Crucially, it is how we conceptualize a situation, not objective reality, that determines the meaning of a linguistic expression describing it » (Langacker 1991, p.266).

L'organisation temporelle témoigne de l'hétérogénéité compositionnelle et énonciative du texte narratif. L'alternance PS/IMP ou PC/IMP marque l'opposition premier plan vs arrière-plan, qui fait alterner séquence narrative et séquence descriptive. Les contrastes temporels PS/PC ou PS/PR marquent de leur côté la distinction séquence narrative/séquence dialogale ou le décrochage énonciatif discours du récit/discours du narrateur. Enfin, l'alternance des bases temporelles PS/IMP, PC/IMP et PR narratif correspond au jeu des voix narratives : *Je* narrant ou *Je* narré, narrateur primaire ou narrateur secondaire.

En cours de français langue étrangère ou maternelle, l'approche textuelle de la temporalité présente un double intérêt : pour la compréhension des mécanismes linguistiques qui sous-tendent le fonctionnement des temps verbaux et pour la saisie

des mécanismes linguistiques qui gouvernent l'organisation du texte. L'approche textuelle de la temporalité peut constituer ainsi un outil du premier ordre pour l'étude du texte littéraire.

Références bibliographiques

ADAM, Jean-Michel (1992), *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan Université.

Idem (1994), *Le texte narratif*, Paris, Nathan Université.

Idem (2005), *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin.

ALAIN-FOURNIER (1967/1913), *Le Grand Meaulnes*, Paris, Emile-Paul frères, Le livre de poche.

BENVENISTE, Emile (1966), « Les relations de temps dans le verbe français, in *Problèmes de linguistique générale* vol. I, p.237-250.

Idem (1974), « Le langage et l'expérience humaine », in *PLG* vol. II, p.67-78.

BRONCKART, Jean-Paul (1993), « L'organisation temporelle des discours. Une approche de psychologie du langage », *Langue Française*, 97, p.3-13.

FLOREA, Ligia-Stela (1999), *Temporalité, modalité et cohésion du discours*, Bucarest, Editions Babel.

Idem (2005), « Narration au présent, deixis fictionnelle et point de vue », in *Revue de sémantique et de pragmatique*, 17, p.69-88.

GENETTE, Gérard (1972), « Discours du récit », in *Figures III*, Paris, Editions du Seuil.

GUILLAUME, Gustave (1929), *Temps et verbe. Théorie des modes, des aspects et des temps*, Paris, Champion.

IMBS, Paul (1960), *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, Klincksieck.

JACOB, André (1967), *Temps et langage*, Paris, A. Colin.

LANGACKER, Ronald Waine (1991), *Foundations of cognitive Grammar*, 2nd tome, Stanford University Press, California.

MAINGUENEAU, Dominique (1981), *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.

Idem (1986), *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.

Idem (1994), *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.

MARTIN, Robert (1987), *Langage et croyance. Les univers de croyance dans la théorie sémantique*, Bruxelles, Mardaga.

RABATEL, Alain (1998), *La construction textuelle du point de vue*, Paris-Lausanne, Delachaux et Niestlé.

Idem (2001), « Fondus enchaînés énonciatifs. Scénographie énonciative et point de vue », *Poétique*, 126, p.151-173.

VETTERS, Carl (1996), *Temps, aspect et narration*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.

VUILLAUME, Marcel (1990), *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Editions de Minuit.

WEINRICH, Harald, (1973/1964), *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Editions du Seuil.

Idem (1989), *Grammaire textuelle du français*, Paris, Didier-Hatier.

Le relief temporel du texte proustien. Une étude de linguistique textuelle[*]

1. Sur les rapports entre temps et texte

Le temps comme le mode et la personne se définissent par leur appartenance à deux niveaux de conceptualisation du langage: le niveau pragmatique, ayant trait à l'utilisation des signes par les locuteurs, et le niveau syntaxique concernant les relations des signes entre eux. Patrick Charaudeau (1992, p.12) parle à ce propos d'une « conceptualisation situationnelle » et d'une « conceptualisation structurelle ». La première découle de la position du locuteur et des relations qu'il entretient avec son interlocuteur dans la situation de discours. La deuxième résulte des rapports d'opposition et de combinaison que les signes engagent entre eux « pour assurer la cohérence syntaxique et sémantique du message ».

Toute forme temporelle s'inscrit dans un réseau de relations qui fondent la cohésion locale et la cohérence globale du texte, de sorte que la valeur d'une forme ne peut être appréhendée que dans son fonctionnement textuel. Selon Jean-Paul Bronckart (1993), cette valeur résulte d'effets de synergie ou de compétition entre opérations de différents niveaux. Le choix et la valeur de chaque forme sont donc le produit d'une pluridétermination.

Au premier niveau intervient *l'ancrage énonciatif*, qui oriente le locuteur/scripteur vers le choix d'un « architype » ou « prototype discursif » : conversation, exposé théorique, narration ou récit[1]. Chacun de ces archétypes discursifs comporte un *ancrage temporel initial* : déictique pour la conversation et le récit, atemporel pour le discours théorique, et anaphorique pour la narration. Le récit et la narration comportent aussi un système de *repérage temporel* servant à expliciter la suite chronologique des événements racontés. Cette opération mobilise trois classes d'éléments : lexèmes verbaux, expressions temporelles et temps verbaux organisés en sous-systèmes appelés *bases temporelles*.

---

[*] Une première version de cette étude a paru dans le volume *Marcel Proust, au début du troisième millénaire*, édité par Y. Goga et C. Moldovan, Cluj-Napoca, Limes, 2002.

[1] On évitera de confondre le *récit* au sens de Bronckart, un hypergenre de discours qui peut connaître une variante orale ou écrite, littéraire ou non littéraire, avec le *récit* au sens de Genette, catégorie du discours littéraire qui se définit par rapport aux notions connexes d'*histoire* (monde raconté) et de *narration* (instance d'énonciation narrative). C'est à la seconde acception que l'on fera référence par la suite.

Au second niveau opère *la planification discursive*, qui concerne le choix d'une certaine configuration, propre à chaque prototype discursif. Dans la narration par exemple, la coexistence de plusieurs plans narratifs implique une hiérarchisation qui se répercute sur le choix des bases temporelles. Enfin, au troisième niveau intervient *la mise en texte* (textualisation), qui repose sur des opérations de connexion, de cohésion et de modalisation.

Comme la plupart des textes sont hétérogènes, à commencer par les textes narratifs, les premiers à s'appliquer sont les procédés de connexion. Ils concourent à intégrer dans un plan général du texte les planifications spécifiques aux divers archétypes discursifs qu'il contient. Le changement d'ancrage énonciatif (par exemple le passage de la narration au dialogue) constitue une première source interne d'hétérogénéité temporelle.

Ce sont les procédés de cohésion qui nous intéressent ici, car ils concernent, selon Bronckart, le relais des arguments (marquage des processus diaphoriques) et le relais des prédicats (marquage des récurrences et des contrastes temporels). Il y a des contrastes directement liés à un changement d'ancrage énonciatif et des contrastes sans rapport évident avec le changement d'ancrage. Ces derniers s'articulent, selon Joachim Dolz (1993), au plan général du texte, où ils introduisent un marquage supplémentaire, autre source interne d'hétérogénéité temporelle, qualifiée par Dolz de « complexe ».

2. Organisation temporelle du texte narratif

Partant des thèses avancées par Gérard Genette en 1972 et des travaux de Jean-Paul Bronckart et de son équipe (1993), nous avons étudié certains aspects de la cohérence temporelle au sein d'un corpus de textes narratifs (Florea 1999). L'analyse nous a permis de constater que la distribution des temps verbaux dans le récit littéraire est fonction des *rapports de perspective* que ce dernier entretient, d'une part, avec la durée fictive de l'histoire et, d'autre part, avec la temporalité non moins fictive de l'acte d'énonciation narrative. L'organisation temporelle du texte ressortit donc à la « perspective de locution », concept qui subsume, à notre avis, les deux autres paramètres du système de Harald Weinrich (1973), à savoir « l'attitude de locution » et la « mise en relief ».

Les nombreux contrastes temporels que nous avons pu relever dans nos analyses attestent l'hétérogénéité constitutive du texte narratif, dont l'organisation interne se trouve sous l'incidence d'un ensemble de catégories, appelées « catégories du récit »:

temps, mode, aspect et voix[2]. Le *temps* concerne les rapports d'ordre, de durée et de fréquence entre l'histoire et le récit, qui tombent aussi en partie sous l'incidence de l'*aspect*. Les *modes* du récit sont les modalités de la « représentation » narrative, qui varient en fonction de deux paramètres: la distance et le point de vue. Enfin, la *voix* concerne les rapports du récit avec l'instance de narration, la manière dont se trouve impliqué dans le récit l'acte même de narration avec ses protagonistes (narrateur et narrataire).

Ces catégories président à la mise en place du système de représentations que le scripteur se propose de verbaliser, ce qui suppose une mise en perspective du référent et implicitement une mise en perspective temporelle. Cette opération est étroitement associée à ce que Genette (1972, p.77) considère comme une fonction primordiale du récit: « monnayer un temps (du signifié ou de la chose racontée) dans un autre temps (du signifiant ou du récit) ».

Mais le temps du récit, *i.e.* l'image que celui-ci donne de la succession des événements dans la diégèse, de leur durée et de leur fréquence, comporte inévitablement un déploiement textuel, approximable en termes de *consecutio temporum*, transitions temporelles (Weinrich) ou distribution des temps verbaux. Les représentations temporelles, les effets d'anachronie créés par le récit sont donc justiciables des procédés de cohésion qui règlent le relais des prédicats, ce qui veut dire que la récurrence des formes et des expressions temporelles est indissociable de la mise en texte.

La plupart des travaux portant sur la temporalité narrative s'intéressent presque exclusivement aux rapports que le discours narratif entretient avec l'histoire, négligeant les aspects qui relèvent de la construction textuelle de la temporalité. Tel est le cas des études portant sur le roman proustien, dont nous citons parmi d'autres celles de Georges Poulet, Jean Rousset, Gérard Genette (déjà mentionné), Luc Fraisse ou Jean-Yves Tadié.

La présente étude se propose d'examiner l'incidence des catégories narratives sur l'organisation temporelle du texte proustien. On s'attachera à cerner le rôle de certains facteurs comme la présence du narrateur dans le texte, la planification hiérarchique du récit ou les déplacements du point de vue de l'instance auctorielle à l'instance actorielle. Ces facteurs engendrent des contrastes temporels en relation avec le changement d'ancrage énonciatif ou sans rapport évident avec le changement d'ancrage. Dans ce cas, ils s'articulent au plan global du texte, où ils marquent des

---

[2] Les « catégories du récit littéraire » définies par Tzvetan Todorov en 1966 étaient au nombre de trois : *le temps*, qui concerne les rapports entre temps de l'histoire et temps du discours narratif, *les aspects*, qui ont trait à la relation entre personnage et narrateur, et *les modes* qui concernent la façon (dire ou montrer) dont le narrateur présente l'histoire. Les trois catégories dont fait état Gérard Genette en 1972 sont *le temps, le mode* et *la voix*, mais, en parlant de l'opposition singulatif–itératif, il emploie le terme « aspect narratif ».

effets de distance et de perspective narrative ou des effets d'éclairage (focalisation de certains épisodes).

3. Approche textuelle de la temporalité dans *Du côté de chez Swann*

L'analyse des contrastes temporels dans les dix « segments » qui forment, selon Genette (1972), la texture chronologique de ce roman met en évidence le rôle de plusieurs facteurs qui ressortissent à l'organisation interne du texte proustien, à savoir:

- implication de l'acte narratif dans le récit et émergence d'un ample discours auctoriel;
- planification hiérarchique du récit : niveaux narratifs, alternance scènes/ récits itératifs;
- déplacement de la perspective narrative du JE narrant au JE narré et vice versa.

3.1. Emergence du discours auctoriel

On connaît le rôle primordial que Proust assigne au narrateur, qui se voit attribuer diverses fonctions correspondant à divers types de discours : psychologique, philosophique, esthétique, historique. Cette prolifération du discours auctoriel a fortement ébranlé, selon Genette (1972, p.265), l'équilibre traditionnel du genre romanesque : c'est l'« invasion de l'histoire par le commentaire, du roman par l'essai, du récit par son propre discours ».

L'articulation, sur la linéarité du texte, du récit et de l'acte de narration se traduit par un perpétuel va-et-vient entre la base temporelle PS/IMP de la narration classique et la base PR/PC du discours expositif. Les extraits ci-dessous illustrent le contraste résultant de l'alternance des deux bases temporelles. L'extrait (1) évoque l'impression profonde que produit sur le jeune Marcel l'apparition, dans l'église de Combray, de l'énigmatique duchesse de Guermantes. Nous avons souligné les passages qui nous intéressent:

> (1) Et l'attention avec laquelle j'éclairais son visage l'isolait tellement *qu'aujourd'hui, si je repense à cette cérémonie, il m'est impossible de revoir une seule des personnes* qui y assistaient sauf elle et le suisse qui répondit affirmativement quand je lui demandai si cette dame était bien Madame de Guermantes. Mais elle, *je la revois* surtout au moment du défilé dans la sacristie qu'éclairait le soleil intermittent et chaud d'un jour de vent et d'orage. (*Du côté de chez Swann,* p.177)

Le déictique *aujourd'hui* confère aux trois occurrences de présent une valeur actuelle, servant ainsi à embrayer le passage en question sur la deixis de l'instance d'énonciation. La formule *je revois*, qui revient souvent dans le roman, connote la prégnance d'un souvenir greffé sur une émotion intense et présentifié par l'acte de narration.

Un tel discours suppose de la part du narrateur un certain investissement affectif, qui va parfois jusqu'à conférer au texte les accents d'une poignante nostalgie:

(2) Il y a bien des années de cela. La muraille de l'escalier *où je vis monter le reflet de sa bougie* n'existe plus depuis longtemps... Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman: "Va avec le petit". La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps je recommence à très bien percevoir, si je prête l'oreille, les sanglots *que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman.* En réalité ils n'ont jamais cessé... (*ibidem*, p.37).

Genette (1972, p.108) voit dans ce passage « un parfait exemple de fusion quasi miraculeuse entre l'événement raconté et l'instance de narration à la fois tardive et omnitemporelle ».

Mais, à y regarder de plus près, les deux plans se trouvent dissociés aussi bien par la syntaxe que par les formes temporelles : l'événement raconté occupe une position secondaire dans la phrase (les relatives introduites par *où* et *que*), alors que les réflexions du narrateur occupent une position syntaxique de premier plan. La dissociation entre le monde raconté et l'instace de narration est marquée aussi par l'alternance entre la base temporelle PS/IMP de la la narration classique et la base PC/PR du discours expositif.

Cette plongée dans l'actualité du narrateur est considérée avant tout par Genette comme un fait d'anachronie, plus exactement comme une prolepse. Mais, au lieu d'anticiper sur le moment actuel à partir d'un moment passé, il nous semble que l'auteur a voulu plutôt mettre le passé dans la perspective du moment actuel et fournir par là un témoignage sur la prégnance du souvenir. Le présent de l'indicatif s'associe dans ce cas à la fonction testimoniale du narrateur, fonction qui rend compte du rapport affectif, moral et intellectuel que celui-ci entretient avec l'histoire.

Mais, lorsque le narrateur fait valoir sa fonction idéologique à travers un discours explicatif et justificatif de facture didactique, alors le présent des verbes n'a plus une valeur actuelle mais omnitemporelle. Ce présent des vérités générales ou des vérités d'expérience connaît chez Proust une variété tout à fait caractéristique: le présent de l'analogie, figure de pensée qui conduit, à travers la comparaison, vers la métaphore.

(3) Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil.

(*Du côté de chez Swann*, p.5)

(4) Si... elle avait les traits d'une femme que j'avais connue dans ma vie, j'allais me donner tout entier à ce but: la retrouver *comme ceux qui partent en voyage pour voir de leurs yeux une cité désirée et s'imaginent qu'on peut goûter dans une réalité le charme du songe*. (idem, p.5)

(5) *Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles*. Toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitant pour chercher à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années. (idem, p.6)

Si en (1) et (2), on avait affaire à un discours embrayé sur l'instance de narration, en (3) et dans les passages soulignés de (4) et (5), on a un discours totalement coupé de l'instance d'énonciation. Ce discours de facture philosophique ou didactique véhicule des constats à portée générale, comme l'attestent le présent atemporel et les énoncés génériques. Ceux-ci reposent sur des pronoms (*nous, on, ceux qui*) ou sur des syntagmes nominaux (*un homme, le voyageur, le malade*) à fonction généralisante.

Le discours auctoriel, d'une appréciable diversité de factures dans *Du côté de chez Swann*, comporte du point de vue temporel deux variétés distinctes: un discours embrayé sur l'acte de narration, témoignant de l'implication subjective du narrateur, et un discours non embrayé, de facture philosophique ou didactique. Le premier est centré sur le moi du narrateur et recourt au présent actuel[3] alors que le deuxième est centré sur un sujet générique et se sert d'un présent atemporel.

3.2. Planification hiérarchique du récit

Les études très fouillées de Genette ont mis en évidence les rapports extrêmement complexes que le récit proustien entretient avec la chronologie de l'histoire, en l'occurrence celle de l'autobiographie fictionnelle. Né de la révélation de l'intemporel, procurée par le « miracle de l'analogie », un tel récit ne pouvait être qu'affranchi de l'ordre du Temps. D'où un enchevêtrement de rétrospections et d'anticipations qui déconcertent le lecteur et qui a valu au roman proustien la formule de « récit anachronique » frisant parfois « l'achronie pure et simple »[4].

Les grandes anachronies de *La Recherche*, comme l'a déjà remarqué Genette, se situent essentiellement dans *Du côté de chez Swann*, où le récit s'amorce à plusieurs reprises, car il provient de plusieurs sources: mémoire volontaire, mémoire involontaire, analogies mémorielles ou récits faits au narrateur par des gens de son entourage (cf. l'épisode intitulé *Un amour de Swann*). La diversité des sources correspondant à la pluralité des instances mémorielles conduit à l'éparpillement du récit, qui se construit par un constant va-et-vient entre la position du sujet intermédiaire[5] et diverses positions diégétiques: *Combray I* et *II*, *Un amour de Swann*, bref souvenir de Balbec et adolescence parisienne du héros.

---

[3] Ce présent n'en est pas moins fictif, car l'acte de narration, qui ne fait que mettre en scène le récit, engendre, en deçà de la fiction fondamentale, une fiction secondaire (cf. Marcel Vuillaume 1990).

[4] Gérard Genette, *Discours du récit*, p.115.

[5] Le sujet intermédiaire « insomniaque ou miraculé de la mémoire involontaire » (Genette, 1972, p.87).

3.2.1. La position du sujet intermédiaire domine la totalité du roman, car elle constitue, comme le fait remarquer Genette, une sorte de relais obligé pour les autres positions diégétiques. Ces diverses positions se ramènent en fin de compte à trois niveaux narratifs:

– celui du sujet intermédiaire, dont les souvenirs engendrent les autres récits;
– ces récits eux-mêmes, à l'exception de celui qui évoque « un amour de Swann »;
– le récit intitulé *Un amour de Swann*, qui puise sa source dans les souvenirs d'une autre personne que le narrateur (d'où le passage de la 1ère à la 3e personne).

Quelles sont les retombées de ce type de planification discursive, de ce roman à tiroirs sur l'organisation temporelle du texte dans *Du côté de chez Swann*? C'est la question à laquelle on se propose de répondre par la suite, mais précisons d'abord qu'aux trois niveaux distingués par Genette s'ajoute l'instance narrative encadrante.

Selon les niveaux, on aura donc les bases temporelles suivantes:

(i) une base PR/PC discursif (ancrage déictique) pour le discours du narrateur;
(ii) une base IMP/PC historique (ancrage anaphorique) pour le récit-relais du sujet intermédiaire;
(iii) une base IMP/PS (ancrage anaphorique et analepse interne) pour Combray I et II, Balbec et Paris;
(iv) une base IMP/PS (ancrage anaphorique et analepse externe) pour « un amour de Swann ».

Ces diverses bases temporelles correspondent aux opérations de mise en perspective des trois niveaux narratifs à partir de l'actualité du narrateur: base IMP/PC pour le niveau le plus proche de l'instance narrative, base IMP/PS pour un niveau plus éloigné (enfance et adolescence du héros) et même base pour le niveau le plus éloigné (un épisode de la vie de Swann avant la naissance du héros). L'organisation temporelle du texte est déterminée donc par la structure compositionnelle du roman, qui se présente comme le produit de plusieurs instances mémorielles. Le bref passage qui sépare *Combray II* de *Un amour de Swann* en fournit un intéressant témoignage:

> (6) Tous ces souvenirs ajoutés les uns aux autres ne formaient plus qu'une masse, mais non sans qu'on pût distinguer entre eux – entre les plus anciens et ceux plus récents, nés d'un parfum, puis ceux qui n'étaient que les souvenirs d'une autre personne de qui je les avais appris – sinon des fissures, des failles véritables, du moins ces veinures, ces bigarrures de coloration qui, dans certaines roches, dans certains marbres, révèlent des différences d'origine, d'âge, de « formation ».
>
> (*Du côté de chez Swann*, p.186)

Avant d'aborder un second aspect de la planification discursive, deux mots sur la distinction PC discursif / PC historique, empruntée à Anne-Marie de Both-Diez (1985). Le PC discursif comporte un repérage déictique et dénote un procès accompli

dont la limite finale peut empiéter sur le présent du locuteur. Le PC historique comporte un repérage anaphorique et implique un net décalage par rapport au présent; il peut se faire remplacer dans tel ou tel contexte par le PS, ce qui n'est pas le cas pour le PC discursif.

Or, si nous avons qualifié d'*historique* le PC du récit-relais c'est parce qu'il peut alterner parfois avec le PS. Un exemple révélateur à cet égard est l'épisode de la madeleine, où le PC se combine avec le PS et avec le PR historique. C'est du reste le seul passage où apparaît le présent d'hypotypose dans le *Côté de chez Swann*. Nous en donnons une version raccourcie où les marqueurs temporels sont mis en italiques:

> (7) Un plaisir délicieux m'avait envahi [...]. D'où avait pu venir cette puissante joie? [...] Je *bois* une seconde gorgée où je ne *trouve* rien de plus que dans la première [...]. Et, tout d'un coup, le souvenir m'*est apparu*. Ce goût c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray ma tante Léonie m'offrait [...]. Et dès que j'*eus reconnu* le goût [...] aussitôt la vieille maison grise où était sa chambre *vint* comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin [...]. Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amusent à tremper dans un bol rempli d'eau, de petits morceaux de papier [...] qui [...] deviennent des fleurs, des maisons, des personnages [...] de même *maintenant* toutes les fleurs de notre jardin [...] et les bonnes gens du village [...] tout Combray et ses environs, tout cela qui *prend* forme et solidité, *est sorti,* ville et jardins, de ma tasse de thé.
>
> (*Du côté de chez Swann,* p.45-48)

La variété des temps perfectifs donne du relief au récit, ménageant des effets de perspective à l'intérieur du premier plan. Ces effets s'ajoutent, bien entendu, à ceux qui résultent de l'opposition temps perfectifs/ temps imperfectifs, *i.e.* premier plan/ arrière-plan. Le présent historique sert à créer l'illusion du vécu (cf. *maintenant*) et le PC fait valoir son aspect non global, qui permet d'envisager le procès dans son résultat. Si le souvenir *est apparu* c'est que les images prennent « forme et solidité » et la *Recherche* peut se mettre en marche.

On peut donc voir que, même sous l'aspect de l'organisation temporelle, l'épisode de la madeleine est l'un des hauts lieux du roman. Nulle part ailleurs on ne trouve, au niveau micro-structural, une telle diversité de temps perfectifs (PR, PC, PS). On dirait que les temps verbaux – dont Proust fait un usage assez classique par ailleurs – se multiplient à l'envi pour suggérer l'exceptionnelle portée esthétique de l'extase mémorielle, qui place le sujet miraculé à la fois hors du temps et dans tous les temps.

3.2.2. Un autre aspect important de la planification discursive qui intervient dans la distribution des temps verbaux est sans doute la structuration du récit en scènes et récits itératifs, qui imprime au roman ces variations de tempo tout à fait caractéristiques. On sait quel usage – unique dans la littérature française par son extension

et son degré d'élaboration – a fait Proust du récit itératif dans la *Recherche* et surtout dans *Du côté de chez Swann*.

Cet « aspect narratif », précisait Genette, n'est pas seulement un phénomène de fréquence; il touche aussi à l'ordre, dans la mesure où la synthèse des événements en vient à abolir leur succession ; il touche aussi à la durée, dans la mesure où la synthèse gomme les intervalles qui séparent ces événements.

Mais au-delà de ces anachronismes, Proust cherchait surtout à créer certains effets de distance, de perspective narrative et de point de vue. Dans la mesure où il en prenait conscience, dit Genette (1972, p.180), l'écrivain justifiait ces distorsions temporelles

> par une motivation réaliste, invoquant tour à tour le souci de raconter les choses telles qu'elles ont été « vécues » sur l'instant et telles qu'elles sont remémorées après coup. Ainsi, l'anachronisme du récit est tantôt celui de l'existence même, tantôt celui du souvenir, qui obéit à d'autres lois que celles du temps.

Le temps du souvenir obéit en revanche aux lois de la grammaire des temps, que Marcel Proust a su là aussi adapter à ses besoins expressifs: dans les scènes, il recourt à la base temporelle PS/IMP, propre à la narration classique, réservant aux récits itératifs le système des formes en *-ais* : imparfait, plus-que-parfait, futur dans le passé.

Rappelons l'analyse que fait Marc Wilmet (1976, p.118) du « futur dans le passé », auquel il dénie du reste la qualité de futur. C'est qu'en réalité la forme en *-rais* « englobe le passé, le présent et le futur sans les différencier », tout comme le subjonctif avec lequel elle se trouvait jadis en concurrence. Aussi Wilmet la qualifie-t-il de « temps incertain », prédisposé de ce fait à toute une gamme de significations modales. Il en est de même de l'imparfait, qui, lui, se caractérise par un mélange de passé et d'inachevé, signifié de puissance qui se trouve lui aussi à l'origine d'un effet de sens modal, que les grammaires appellent, selon le cas, « virtuel » ou « irréel ». Quant au plus-que-parfait, il est un temps analeptique par excellence, car il ouvre une rétrospective à partir d'un repère passé. Si l'on pense que le PS et le PC ont eux aussi, dans le discours autobiographique, une fonction rétrospective, alors on peut dire que le PQP est un rétrospectif au second degré.

On sait quels effets Proust a su tirer de cette constante pendulation entre vision rétrospective et vision prospective, ou, en termes de rhétorique, entre analepse et prolepse. Il s'agit de ce que Genette appelle une « anachronie complexe »: prolepses ou analepses au second degré mais aussi analepses sur prolepses ou vice versa. Voilà qui perturbe, conclut le critique, les notions de rétrospection et d'anticipation, acheminant le récit proustien vers « l'achronie ».

3.3. Récit itératif et effets de perspective narrative

En guise d'illustration, nous avons choisi un texte plus ample qui permettra de surprendre plusieurs aspects à la fois: implication de l'acte narratif dans le récit sous sa double forme (discours embrayé et discours non embrayé), alternance scène/récit itératif et va-et-vient de la perspective narrative entre l'instance actorielle et l'instance auctorielle.

(8) Je ne *repensai* jamais à cette page, mais *à ce moment-là*, *quand*, au coin du siège où le cocher du docteur plaçait habituellement les volailles qu'il avait achetées au marché de Martinville, *j'eus fini* de l'écrire, je me *trouvai* si heureux, je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux, que comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un oeuf, je me *mis* à chanter à tue-tête.
Pendant toute la journée, *dans ces promenades*, *j'avais pu* rêver au plaisir que ce *serait* d'être l'ami de la duchesse de Guermantes, de pêcher la truite, de me promener en barque sur la Vivonne et, avide de bonheur, ne demander en ces moments-là rien d'autre à la vie que de se composer toujours d'une suite d'heureux après-midi. *Mais, quand*, sur le chemin du retour *j'avais aperçu* sur la gauche une ferme assez distante de deux autres qui étaient au contraire très rapprochées, et à partir de laquelle, pour entrer à Combray, il n'y avait plus qu'à prendre une allée de chênes bordée d'un côté de prés appartenant chacun à un petit clos et plantés à intervalles égaux de pommiers qui y portaient, quand ils étaient éclairés par le soleil couchant, le dessin japonais de leurs ombres, *brusquement* mon coeur se *mettait* à battre, je *savais* qu'avant une demi-heure nous *serions rentrés* et que, comme *c'était de règle les jours* où nous *étions allés* du côté de Guermantes et où le dîner *était* servi plus tard, on m'*enverrait* me coucher sitôt ma soupe prise, de sorte que ma mère, retenue à table [...] ne *monterait* pas me dire bonsoir dans mon lit. La zone de tristese où je *venais d'entrer* était aussi distincte de la zone où je m'*élançais* avec joie *il y avait un moment* encore, **que dans certains ciels une bande rose est séparée comme par une ligne d'une bande verte ou d'une bande noire. On voit un oiseau voler dans le rose, il va en atteindre la fin, il touche presque au noir, puis il y est entré**. Les désirs qui *tout à l'heure m'entouraient*, d'aller à Guermantes, de voyager, d'être heureux, j'*étais maintenant* tellement en dehors d'eux que leur accomplissement ne m'eût fait aucun plaisir. Comme *j'aurais donné* tout cela pour pouvoir pleurer toute la nuit dans les bras de maman! Je frissonnais, je ne détachais pas mes yeux angoissés du visage de ma mère, qui n'*apparaîtrait* pas *ce soir* dans la chambre où je me voyais déjà par la pensée, j'aurais voulu mourir. Et cet état *durerait jusqu'au lendemain*, quand les rayons du matin, appuyant [...] leurs barreaux au mur revêtu de capucines [...] je *sauterais* à bas du lit pour descendre vite au jardin, sans plus me *rappeler* que le soir *ramènerait* jamais l'heure de quitter ma mère. **Et de la sorte c'est du côté de Guermantes que j'ai appris à distinguer ces états qui se succèdent en moi et vont jusqu'à se partager chaque journée, l'un revenant chasser l'autre avec la ponctualité de la fièvre; contigus, mais si extérieurs l'un à l'autre, si dépourvus de moyens de communication entre eux, que je ne puis plus comprendre, plus même me représenter, dans l'un, ce que j'ai désiré, ou redouté, ou accompli dans l'autre.**

(*Du côté de chez Swann*, p.182-183 ; c'est nous qui soulignons)

Le fragment commence par la fin d'une scène – celle des clochers de Martinville – autre épisode clef du roman, puisqu'il vient d'inspirer au héros sa première création littéraire. Aussi, le premier paragraphe repose sur la base temporelle PS/IMP; il fournit une vision ponctuelle du moment qui a suivi immédiatement la scène des clochers, vision marquée par *à ce moment-là* et appartenant pour l'essentiel à JE personnage.

Le second paragraphe, beaucoup plus ample que le précédent, met en place un dispositif narratif complexe:

- récit itératif faisant alterner, à travers la récurrence des formes en -*ais*, visée rétrospective et visée prospective;
- discours non embrayé du narrateur à ancrage atemporel et instance narrative neutre (premier passage en gras);
- discours embrayé du narrateur, centré sur le JE narrant et comportant un ancrage déictique (second passage en gras).

Comme modalité de représentation narrative, le second paragraphe présente une situation particulièrement complexe. La distance que le narrateur prend vis-à-vis des faits racontés augmente à mesure que la perspective se déplace de la position du JE narré à celle du JE narrant. Mais cette position varie à son tour suivant que l'attitude du narrateur est celle d'un conteur qui se laisse emporter par les souvenirs ou celle d'un moraliste qui réfléchit sur les événements afin d'en dégager le sens caché. Il s'ensuit que le JE narrant tantôt s'approche et tantôt s'éloigne du JE narré.

Il est intéressant de remarquer que, si l'écrivain avait supprimé l'expression *dans ces promenades* et remplacé, vers le milieu du paragraphe, l'IMP par un PS congruent avec la saisie ponctuelle indiquée par *brusquement* (mon coeur *se mit* à battre), on se serait trouvé en présence d'une scène. La préférence de Proust pour le récit itératif trouve de toute évidence ici deux justifications.

Comme on l'a observé maintes fois, le temps du récit proustien « est rythmé par la répétition: à Combray, des heures, des journées, des années types en résument bien d'autres »[6]. Dans notre cas, il s'agit d'une après-midi type, celle des promenades du côté de Guermantes, pendant lesquelles, ce qui advient au héros, ce n'est pas une aventure palpitante, mais un de ces « petits événements » d'une « vie parallèle », infiniment « plus riche en épisodes », qui n'est autre que la vie intérieure. Le récit itératif est une technique narrative propre au roman d'introspection.

D'autre part, le narrateur avait besoin de prendre un certain recul à l'égard des faits racontés, pour tâcher d'en extraire la signification générale, la portée morale, philosophique ou, dans ce cas, psychologique. Tout en gardant la syntaxe du premier paragraphe (*quand* + forme d'accompli + forme d'inaccompli), il va substituer à la

[6] Jean Yves Tadié, *Proust, le dossier*, 1998, p.75

saisie ponctuelle une saisie itérative apte à projeter tour à tour sur les faits l'éclairage du souvenir affectif et celui de la conscience réflexive. Les formes en *-ais* ouvrent ici une triple perspective temporelle (moment de l'histoire, antériorité et postériorité à ce moment) et leur alternance suggère bien cette succession régulière d'états « intermittents et opposites » qu'est la vie psychique du héros.

Et c'est justement pour réduire ensuite cette distance que Proust aura recours, vers la fin du récit itératif, à un effet de perspective reposant sur un « paradoxe temporel »: emploi cotextuel des formes en *-ais* et des expressions temporelles déictiques (*tout à l'heure*, *maintenant, ce soir*). Par un mouvement inverse, la perspective temporelle se rapproche du moment vécu par le héros: on passe ainsi de *à ce moment-là,* à *il y avait un moment encore* et ensuite à *tout à l'heure*. Le rapprochement progressif de ce qu'était devenu depuis *Combray I* « le drame de mon coucher » marque un surcroît d'implication affective qui signale la présence du JE narré. Son point de vue se retrouve dans l'énoncé exclamatif « comme j'aurais donné tout cela pour pouvoir pleurer toute la nuit dans les bras de maman! » Ces effets de focalisation interne sont symétriques de ceux que produit, dans le récit à la 3e personne, le discours indirect libre.

Temps incertain, ambigu, comme l'imparfait, le « futur dans le passé » permet, sous sa double forme, d'anticiper sur un moment à venir (*ce soir*) qui n'est que l'analogue d'un moment *déjà* vécu par le héros: « je savais qu'avant une demi-heure nous *serions rentrés* » et que « ma mère n'*apparaîtrait* pas ce soir dans la chambre où je me *voyais déjà* par la pensée ». Cette prévision rétrospective superpose deux perspectives temporelles: analepse sur prolepse. La forme en *-rais*, temps ou mode, traduit deux attitudes différentes face à l'avenir: le conditionnel de « j'avais pu rêver au plaisir que ce *serait* d'être l'ami de la duchesse... » marque l'élan de l'esprit vers l'objet de ses désirs. Mais, vers la fin du texte, les désirs tournent au regret (*comme j'aurais donné tout cela*) et au désespoir (*j'aurais voulu mourir*). Dans la longue phrase qui s'amorce par *mais quand*, le second verbe principal *je savais* régit une série de prospectifs (*serions rentrés, enverrait, ne monterait pas*) qui évoquent l'approche inéluctable des moments d'angoisse qui revenaient le soir « avec la ponctualité de la fièvre ».

Là-dessus, le récit fait un nouveau saut en avant: la perspective temporelle se déplace d'un personnage en train de revivre l'angoisse de ses nuits d'insomnie à un personnage qui, le lendemain, ne s'en souviendra plus, retrouvant son insouciance d'avant : « Et cet état durerait jusqu'*au lendemain*, *quand* [...] je *sauterais* à bas du lit pour descendre vite au jardin... ». À la fin du texte, le point de vue du héros cède la place à celui du narrateur, qui finira par s'imposer tout à fait à la faveur d'un dernier changement de perspective temporelle: « Et de la sorte [...] j'*ai appris* à distinguer

ces états qui se *succèdent* en moi et *vont* jusqu'à se partager chaque journée... ». On est à plein dans la deixis de l'instance de narration.

Ces déplacements de la perspective temporelle, qui suggèrent si bien les diverses perspectives qu'on peut avoir sur la vie à partir de moments différents de la journée, rejoignent, à deux pages d'intervalle, les déplacements de la perspective spatiale, qui avaient offert à Marcel des « prises de vue » si différentes sur les clochers de Martinville. L'analogie profonde entre la scène des clochers et le récit des envols et des rechutes successives du héros est étayée par deux images nées d'une impression visuelle.

Ces images présentent tour à tour un aspect concret (sous le regard du JE narré) et un caractère abstrait (sous le regard du JE narrant). Il y a d'abord l'image de l'oiseau, qui, après avoir servi de pendant analogique aux clochers de Martinville (ils « étaient toujours au loin devant nous comme trois oiseaux posés sur la plaine... ») revient, par le biais de la métaphore, dans la réflexion du narrateur sur les intermittences du moi (« on voit un oiseau voler dans le rose, il touche presque au noir... »).

Il y a ensuite les couleurs qui dominent la fin de la scène, où les clochers sont des ombres noires sur le ciel encore rose, et qui réapparaissent dans le discours générique évoquant « certains ciels » où une bande rose est séparée d'une bande verte ou noire. Ces couleurs résultent d'effets de lumière produits, dans la scène comme dans le récit itératif, par le coucher du soleil: « les clochers de Martinville restèrent seuls éclairés par la lumière du couchant... » et, deux pages plus loin, au retour des promenades, le moment de l'arrivée est annoncé entre autres par une rangée de pommiers « éclairés par le soleil couchant ».

Un dernier mot sur un aspect de composition textuelle qui nous semble important. On a pu voir que le récit itératif entraîne le délayage du narratif, qui se transforme ainsi dans une description d'actions ou d'états, soutenue par des temps imperfectifs. Dans l'épisode des clochers de Martinville, on assistait au phénomène inverse: c'était le descriptif qui prenait pour support une séquence narrative. Au lieu d'être relégué à l'arrière-plan, conformément au principe de la mise en relief, le décor se déployait sur deux plans à la fois, marqués par l'alternance PS/IMP, et acquérait ainsi le relief d'un événement.

Surprenante transmutation ou conversion typologique, dont la suite du texte ne tarde pas à nous donner la clef:

(9) Aussi le côté de Méséglise et le côté de Guermantes restent-ils pour moi liés à bien des petits événements de celle de toutes les diverses vies que nous menons parallèlement, qui est la plus pleine de péripéties, la plus riche en épisodes, je veux dire la vie intellectuelle. (*Du côté de chez Swann,* p.183)

4. De l’emploi des temps au style vision

Pour finir, nous allons passer en revue les grands traits qui confèrent au texte proustien son relief temporel particulier. On essayera de voir tout d'abord ce que le texte proustien doit à cet égard au texte flaubertien, tel qu’on peut en juger d’après le célèbre article sur le style de Flaubert, publié par Proust en 1920.

4.1. Le principal apport de Flaubert au renouvellement du roman réside, selon Proust, dans « l’usage entièrement nouveau et personnel qu’il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions »[7]. Le rôle de ces éléments dans la création d’une certaine « vision des choses » est si crucial aux yeux de Proust que la contribution de Flaubert peut désormais rivaliser avec celle d’un Kant, de ses catégories et de ses théories de la connaissance.

Cette opinion va de pair avec la conception du style que nous livre *Le temps retrouvé*:

> (10) Car le style pour l’écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu’il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s’il n’y avait pas l’art, resterait le secret éternel de chacun. (*Le temps retrouvé*, p.895).

La « vision » repose, en littérature comme en peinture, sur les lois de la perspective et les effets d’éclairage. Cette idée traverse tout le parcours de la *Recherche* et acquiert, dans l’article en question, une portée toute nouvelle grâce aux rapports étroits que l’éclairage et la perspective engagent ici avec l’emploi des temps. Ainsi, les changements d’aspect que l’imparfait flaubertien impose aux choses et aux êtres sont comparés à ceux que produit « une lampe qu’on a déplacée ». Et un peu plus loin:

> Quelquefois même, dans *le plan incliné* et tout en *demi-teinte* des imparfaits, le présent opère un redressement, met un furtif *éclairage de plein jour* qui distingue des choses qui passent une réalité plus durable. (1920, p.7)

Cette conception du relief temporel va tout à fait dans le sens de ce que soutiennent certains grammairiens, à savoir que l’usage d’une forme temporelle n’est pas commandé par la nature objective des faits évoqués, mais par la manière dont on est disposé à les présenter. « Ce qui jusqu’à Flaubert était action devient impression », telle est, selon Proust (1920, p.4) la « révolution » accomplie par *L’Education*

[7] Marcel Proust, *À propos du « style » de Flaubert*, 1920, p.2. Les passages que nous citons sont extraits avec nos soulignements du texte intégral, inséré sur le site www.youscribe.com, consulté le 30 janvier 2015.

sentimentale. C'est là un trait du « subjectivisme de Flaubert », qui s'exprime entre autres par « un emploi nouveau des temps »; il se retrouve, *mutatis mutandis*, chez l'auteur de la *Recherche*, qui en fait un principe fondamental de son esthétique.

Proust relève dans le texte flaubertien quelques-unes des notes définitoires de la vision impressionniste: « le grand trottoir roulant » des imparfaits qui servent « à rapporter non seulement les paroles mais toute la vie des gens » et à construire « cette vision continue, homogène », selon laquelle les hommes autant que les choses ne sont qu'« une illusion à décrire »[8]. Ce type de vision se retrouve dans le roman proustien, où elle intervient de façon essentielle dans le traitement itératif du récit et de la description.

4.2. La présence massive du récit itératif dans *Du Côté de chez Swan* doit être mise en rapport, selon Genette (1972, p.179), avec le « travail de la mémoire », associé dans une certaine mesure à la présence du sujet intermédiaire qui est une des projections de l'auteur. L'activité mémorielle est une source d'anachronisme complexe, car elle « réduit les périodes (diachroniques) en époques (synchroniques) et les événements en tableaux ». L'écoulement du temps « se masque » ainsi à l'esprit du sujet intermédiaire « sous les apparences de la répétition ».

La marque temporelle privilégiée du *récit itératif* est l'imparfait, qui attire dans son orbite les autres formes en *-ais*, à savoir le plus-que parfait, son pendant accompli, et la forme en *-rais* à fonction temporelle ou modale. On a vu le rôle que jouent le PQP et le futur en *-rais* dans les effets d'anachronie résultant de cette constante pendulation entre vision rétrospective et vision prospective, qui n'est, dans le roman proustien, qu'une autre manifestation de l'itératif. On a vu le rôle du conditionnel dans l'expression de cette double attitude du JE personnage à l'égard de l'avenir: élan de l'esprit vers l'objet de ses désirs et de ses rêves, puis chute implacable dans l'angoisse et le désespoir. C'est là un thème qui s'affirmait déjà dans *Les Plaisirs et les Jours*, comme le signale Georges Poulet (1964, p.320-321) :

> On y voit Marcel Proust constater l'orientation première de l'âme vers le futur [...] puis montrer l'échec de cette entreprise et la transformation du futur, lieu de l'espérance, en son contraire, en un lieu de désespoir.

4.3. Du fait qu'il se fait le support des points de vue alternatifs du JE narré, le récit itératif côtoie de près la *description*. Là intervient de nouveau l'héritage de Flaubert, chez qui le descriptif comme le narratif sont commandés par le regard d'un ou de plusieurs personnages. Proust s'est fait une règle de ce « principe de coïncidence »,

---

[8] Marcel Proust, *À propos du « style » de Flaubert*, 1920, p.6, même source (www.youscribe.com). Voir aussi Luc Fraisse, *Anthologie*, in *L'esthétique de Marcel Proust*, p.247-255.

mais chez lui la description devient une analyse approfondie de l'activité perceptive du personnage, « de ses impressions, découvertes progressives, changements de distance et de perspective, erreurs et corrections, enthousiasmes et déceptions »[9].

Cette dimension active rapproche la description proustienne du récit. Réalisée sur le mode itératif par le recours aux formes en *-ais*, la description finit par se résorber en narration. Mais, pour pouvoir parler d'une véritable conversion typologique, il faut que la description emprunte la configuration temporelle de la séquence narrative, *i.e.* qu'elle soit réalisée sur le mode singulatif par l'alternance du PS et de l'IMP, comme l'est une scène: celle des clochers de Martinville, par exemple.

Mais, le plus souvent, tout en adoptant la même base temporelle, c'est le récit qui se résorbe en description. Cet effet est dû principalement au PS itératif, qui prolonge chez Proust le passé défini flaubertien du récit sommaire, ce « parfait » qui acquiert une nuance d'indéfini, comme l'imparfait. Proust, qui renonce complètement au récit sommaire en faveur du récit itératif, assigne dans ce cadre au PS une fonction tout à fait originale: celle de marquer les limites d'une série itérative, comme dans ces deux exemples:

(11) Combien depuis ce jour, dans mes promenades du côté de Guermantes, il me parut plus affligeant encore qu'auparavant de n'avoir pas de dispositions pour les lettres [...]. Les regrets que j'en éprouvais, tandis que je restais seul à rêver un peu à l'écart, me faisaient tant souffrir... (*Du côté de chez Swann*, p.178)

(12) Même cet amour pour une phrase musicale sembla un instant devoir amorcer chez Swann la possibilité d'une sorte de rajeunissement. Depuis si longtemps il avait renoncé à appliquer sa vie à un but idéal et la bornait à la poursuite de satisfactions quotidiennes... (*idem*, p.210)

Que la série itérative bénéficie ou non d'une détermination définie, le PS y marque toujours une frontière, celle d'une nouvelle pratique devenue bientôt habitude et, implicitement, celle d'une nouvelle époque.

Le PS proustien du récit itératif crée une tout autre représentation du temps que le PS flaubertien du récit sommaire. Jalonnant « le paysage accidenté des heures », les variations d'éclairage que les diverses époques apportent aux choses et aux êtres, le PS itératif participe de cette saisie cyclique du mouvement cosmique où la marche du Temps se présente à l'esprit comme une succession d'époques qu'amène inévitablement le retour des saisons, des jours et des heures.

Mais, au-delà de ces aspects relevant de la perception du Temps, le traitement itératif du récit et de la description entraîne chez Proust un véritable bouleversement des formes romanesques. L'itératif traite l'histoire non comme un enchaînement causal d'événements mais « comme une *succession d'états* sans cesse substitués les

[9] Gérard Genette, *Discours du récit*, p.136.

uns aux autres, sans communication possible »[10]. C'est l'image du héros proustien, de son moi discontinu et « versatile » à la poursuite duquel l'écrivain se consacre tout au long de sa *Recherche*.

Références bibliographiques

ADAM, Jean-Michel (1992), *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan.

BRONCKART, Jean-Paul (1993), « L'organisation temporelle des discours. Une approche de psychologie du langage », *Langue française*, 97, p.3-13.

CHARAUDEAU, Patrick (1992), *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette.

DE BOTH-DIEZ, Anne-Marie (1985), « L'aspect et ses implications dans le fonctionnement de l'IMP, du PC et du PS au niveau textuel », *Langue française*, 67, p.5-21.

DOLZ, Joachim (1993), « Bases et ruptures temporelles: étude de l'hétérogénéité temporelle des esquisses biographiques », *Langue française*, 97, p.60-80.

FLOREA, Ligia-Stela (1999), *Temporalité, modalité et cohésion du discours*, Bucarest, Babel.

FRAISSE, Luc (1995), *Esthétique de Marcel Proust*, Paris, C.D.U et SEDES.

GENETTE, Gérard (1972), « Discours du récit », in *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil.

POULET, Georges (1949), *Etudes sur le temps humain*, tome I, Paris, Plon.

Idem (1968), *Etudes sur le temps humain*, tome IV : *Mesure de l'instant*, Paris, Plon.

PROUST, Marcel (1954), *À la recherche du temps perdu*, tome I *: Du côté de chez Swann,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Idem (1954), *À la recherche du temps perdu*, tome III *: Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Idem (1920), *À propos du « style » de Flaubert*, La Nouvelle Revue Française, texte intégral sur www.youscribe.com/catalogue/tous/education/cours/marcel-proust-a-propos-du-style-de-flaubert-400703, consulté le 30 janvier 2015.

ROUSSET, Jean (1962), *Forme et signification*, Paris, Corti.

TADIE, Jean-Yves (1998), *Proust, le dossier*, Paris, Belfond.

TODOROV, Tzvetan (1966), « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, 8, Ed. du Seuil, p.125-151.

VUILLAUME, Marcel (1990), *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Ed. de Minuit.

WEINRICH, Harald (1973), *Le Temps*. *Le récit et le commentaire*, Paris, Ed. du Seuil.

WILMET, Marc (1976), *Etudes de morpho-syntaxe verbale*, Paris, Klincksieck, 1976.

[10] Gérard Genette, *op.cit.,* p.169. C'est Genette qui souligne.

Troisième section

DISCOURS DIALOGAL
ET DISCOURS DIALOGIQUE

Négation et suspension de la fonction référentielle dans *Căldură mare* de Ion Luca Caragiale

Cette étude[1] entreprend l'analyse détaillée d'un bref récit dramatisé de Ion Luca Caragiale, en exploitant les acquis de la linguistique et de la pragmatique textuelles. Par sa structure compositionnelle, *Căldură mare* se range à côté de *C.F.R, Amici, Five o'clock, Art. 214* et des textes appartenant au cycle *Un pedagog de şcoală nouă*, qui inclut: *Conferinţă, O inspecţiune, Ajunul examenelor, Examenul anual, Despre cometă, Emulaţiune* [2].

D'une hétérogénéité compositionnelle visible dès la mise en page, ces textes juxtaposent deux types de séquences, voire même deux genres distincts: narration et dialogue dramatique émaillé de didascalies. Du point de vue style et dimension, le discours narratif se subordonne au discours dramatique: le premier occupe une place plus restreinte, qui varie toutefois d'un texte à l'autre. Plus ample dans *Five o'clock* et *Art. 214*, la séquence narrative se voit réduite au minimum dans les récits de la série *Un pedagog de şcoală nouă*, où, systématiquement « absorbé » par le dramatique[3], l'épique se confond finalement avec les didascalies.

1. Un mélange original d'épique et de dramatique

Căldură mare débute par une séquence narrative d'une extrême concision, qui pose les coordonnées situationnelles du dialogue dramatique et introduit en scène les deux protagonistes. Le style neutre, lapidaire et dépourvu de tout artifice, ainsi que le présent des verbes de mouvement qui construisent une représentation exclusivement visuelle des faits racontés font penduler ce passage entre exposition et indications scéniques. Du reste, la fin de cette séquence est, de par sa fonction métadiscursive, une didascalie à part entière: elle décrit de manière succincte l'attitude que vont adopter les personnages et marque le point où le dialogue s'insère dans le discours narratif.

---

[1] Une première version de cette étude a été publiée en roumain dans la revue *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, numéro double 3/4 de 1994, entièrement consacré à Ion Luca Caragiale.

[2] Ion Luca Caragiale passe dans la littérature roumaine, pour le créateur et le maître incontesté de ce genre de récit, qu'il désignait, selon la dimension du texte, par le terme *schiţă* ou *moment*.

[3] Dans *Boris Saraffof*, on assiste au phénomène inverse : c'est le dramatique qui est « absorbé » par le narratif.

Comme dans d'autres cas (*C.F.R, Amici, Un pedagog de şcoală nouă*, etc.), l'énoncé métadiscursif a le rôle de mettre à nu le procédé littéraire et de marquer la distance ironique que l'auteur prend vis-à-vis de son propre texte (cf. Călinescu 1976)[4]. Si le segment initial *în tot ce urmează* et la description définie *persoanele* ont une fonction cataphorique, la reprise de *tot* par *toate*, la rime intérieure (*urmează–păstrează*) et surtout les qualificatifs « calm imperturbabil şi plin de dignitate » ont, évidemment, une connotation ironique. Certains de ces effets disparaissent dans la version française[5], que nous donnons en annexe à côté de la version originale. En guise d'illustration, voici l'*incipit* du texte :

(1) 33° à l'ombre... Sous un soleil torride, vers trois heures de l'après-midi, un fiacre s'arrête rue de la Patience, au numéro 11 bis. Un monsieur en descend et, d'un pas avachi, s'approche de la porte de la véranda, puis appuie sur le bouton de la sonnerie. Une fois... rien ; deux fois, trois fois... rien... Le monsieur appuie de tout son poids sur le bouton et attend, attend... Enfin, un valet vient ouvrir.
Pendant tout ce qui suit, tous les personnages garderont un calme imperturbable et plein de dignité. (*Les grandes chaleurs*, in I.L. Caragiale, *Oeuvres*, p.684)

Le discours dramatique construit une mini-comédie en six scènes, séparées entre elles par de courtes séquences narratives, assez proches du point de vue stylistique du passage introductif. Il convient de signaler ici un détail d'ordre graphique: toutes les séquences intermédiaires sont en italiques, comme les noms communs servant à désigner les six personnages : *Domnul (Le Monsieur), Feciorul (Le Valet), Birjarul (Le Cocher), Baba (La Vieille), Băiatul (Le Garçon), Sergentul (L'Agent)*. Ces procédés[6] mettent en évidence un phénomène typique pour le genre de récit pratiqué par Caragiale, à savoir l'assimilation, à différents degrés, de la narration par le discours dramatique jusqu'à sa réduction définitive à l'état de didascalies.

Dans le cas de *Căldură mare*, les séquences qui jalonnent le dialogue ne construisent pas à proprement parler une narration: la succession temporelle des actions ne restitue pas l'ordre causal de certains procès ou *transformations* [7], elle ne fait que décrire le *mouvement* du personnage dans l'*espace*, un mouvement circulaire qui le ramène finalement au point de départ. Cette circularité se retrouve du reste au niveau du

---

4 Alexandru Călinescu fait la même remarque à propos de la nouvelle *Două loturi*, où Caragiale recourt à un final stéréotype, sorte de pastiche, pour dénoncer les conventions de la prose sentimentale de l'époque.

5 L'unique version française de ce récit, intitulée *Les grandes chaleurs*, a paru dans le volume *Oeuvres*, édité à Bucarest en 1962. Les textes ont été traduits sous la direction de Simone Roland et de Valentin Lipatti.

6 Dans d'autres cas (cf. *Five o'clock, Art. 214*), les séquences narratives sont encadrées par des parenthèses rondes, marque distinctive des didascalies.

7 Voir à ce propos Genette 1969, Brémond 1973, Greimas 1983, Adam 1992 et 2011.

dialogue dramatique, où chaque « scène » reprend en tout ou en partie l'échange de la scène précédente.

Outre les séquences intermédiaires, dont la dimension augmente avec la « tension » dramatique, dans le découpage macrostructural du texte, interviennent aussi des facteurs d'ordre thématique et situationnel. Ainsi, le dialogue entre le monsieur et le valet a dans un premier temps pour objet la « communication » avec une tierce personne (le maître de maison) et, dans un deuxième temps, l'identification de la personne en question et de l'endroit où l'on se trouve. De la trosième « scène » à la dernière, le thème des échanges reste inchangé: comment trouver la rue où habite un certain monsieur Popescu ? Il n'y a que les interlocuteurs qui changent et, avec ces derniers, le décor de la rue « tourne » au rythme du fiacre tiré par les chevaux.

2. Rôle de la négation dans la structuration de l'échange

À part les facteurs d'ordre thématique et situationnel, dans l'organisation macro- et microstructurale du texte intervient un facteur linguistique, la négation. Promue au rang de matrice syntaxique du dialogue, la négation en perturbe le bon fonctionnement, puisqu'elle entraîne la violation systématique des normes dialogales et finit par altérer et compromettre la communication entre les sujets.

Centré principalement sur la paire question/réponse, le dialogue s'amorce par l'intervention du monsieur, composée d'une interrogation (« Monsieur est à la maison ? ») et d'une injonction (« Dites-lui que je suis venu »), l'une faisant office d'acte subordonné et l'autre, d'acte directeur.

L'intervention réactive du valet fait alterner six répliques contradictoires, à savoir :

- oui, mais il m'a donné l'ordre de répondre qu'il est à la campagne
- monsieur a emporté la clef en partant
- non, il n'est pas parti
- mais si, il est à la maison
- non, il n'est pas parti
- il est seulement sorti.

Assertant positivement le contenu de la question pour le nier aussitôt après, les répliques du valet construisent un discours incohérent, parfaitement parallèle à celui de son interlocuteur. Bien qu'elles semblent réagir à l'intervention du monsieur, les affirmations et les négations du valet se rapportent en fait à la consigne de son maître : « il m'a donné l'ordre de répondre qu'il est à la campagne ». Suivant une logique hermétique, *il est là* devient synonyme de *il est sorti en ville* et, à la fin, de *il n'est pas là*. À force de penduler toujours entre affirmation et négation, le discours du valet

revient sans cesse sur lui-même dans une vaine tentative de rejoindre le discours de l'autre.

La parfaite circularité de ce verbiage confus est dénoncée par la question qui clôt ce premier échange et qui ne fait que reproduire l'intervention initiative : « Bon, alors vous lui direz que je suis venu ». Si l'impératif est remplacé cette fois par l'indicatif, c'est parce que l'ordre formulé par le visiteur ne suppose plus de la part du valet une exécution immédiate.

Si le premier échange met en discussion la présence ou l'absence d'une tierce personne, supposée la même pour les deux locuteurs, la seconde scène met en question les prémisses mêmes du dialogue, à savoir l'identité de la personne dont on parle et les coordonnées de la situation d'énonciation. Dans une évidente symétrie avec la première scène, le dialogue s'ouvre toujours par une question et une injonction, mais cette fois l'ordre est inversé : d'abord l'acte directif « Et puis, non, ne lui dites rien » qui annule l'injonction initiale, puis l'acte interrogatif « À quelle heure monsieur Costică vient-il dîner ? », qui va déclencher, par le présupposé qu'il contient (« votre maître s'appelle M. Costică »), un nouvel échange destiné à infirmer ce présupposé.

Tout aussi alambiqué qu'au début, mais exposé cette fois, de par le non respect de la maxime de relation[8], à des dérapages encore plus graves qui minent sa cohérence, le dialogue prend l'aspect d'une controverse stérile entre deux positions :

- celle du valet, qui rejette, par trois répliques négatives, les présuppositions du monsieur : « Mon maître ne s'appelle pas monsieur Costică » ; « Non, monsieur, c'est la rue de la Patience » ; « Alors, ce n'est pas ici » ;
- celle du monsieur, qui récuse, par trois répliques négatives, les assertions du valet et ses propres présupposés : « Mitică ? Impossible » ; « De la Patience ? Impossible » ; « Alors, ce n'est pas celle-ci ».

La négation, érigée parfois au rang de négation de la négation, assume dans *Căldură mare* une fonction caractérisante et structurante à la fois. D'abord la négation est le mécanisme qui engendre deux stéréotypes comportementaux: la manie de la contradiction (chez le monsieur bavard) et la réaction inverse, due à l'incompétence

[8] C'est la troisième des quatre maximes conversationnelles formulées par Grice (1975) : *be relevant*, ce qui signifie « dites ce qui est en relation avec le sujet de l'échange ». Sa non observance peut affecter tant la cohérence interne de la réplique, comme en (2), que la cohérence globale de l'échange, comme en (3) :

(2) Le valet : Mon maître ne s'appelle pas monsieur Costica, il est propriétaire.

(3) Le Monsieur : Comment s'appelle cette rue?
Le Valet : Le 11 bis...
Le Monsieur : Le 11 bis ? C'est pas ça que je vous demande.
Le Valet : Monsieur n'a pas voulu du 13, il dit que ça porte malheur.
Le Monsieur : Le 13, le 11 bis !... Je vous demande le nom de la rue.

(*Les grandes chaleurs*, in I.L. Caragiale, *Oeuvres*, p.687)

dialogale (chez le valet stupide). La négation est ensuite le mécanisme qui, en relançant la discussion d'une scène à l'autre, engendre un discours circulaire réduit finalement à un schéma invariable.

3. Rôle de la négation dans l'organisation globale du texte

En effet, la négation n'est pas ici une simple « figure de syntaxe », mais le principe qui gouverne l'organisation sémiologique du texte. L'oxymoron et l'antithèse, figures de prédilection chez Caragiale, servent non seulement à définir le comportement verbal des personnages, mais aussi leur mode d'existence, ce style « à rebours » qui leur est caractéristique. De même qu'il n'hésite pas à nier ce qu'il vient d'affirmer, pour soutenir ensuite de façon péremptoire ce qu'il avait infirmé, ce type humain foncièrement instable change vite d'attitude, passant avec une surprenante facilité d'un état à l'autre sans sortir pour autant du stéréotype. Il ne s'agit donc pas d'une évolution mais d'une perpétuelle alternance d'attitudes opposées, réunies « dans le même corps sémantique », comme le fait remarquer Vasile Fanache (1984, p.102). Sur cette juxtaposition des contraires repose chez Caragiale, « la relativisation comique de toute forme de comportement » et surtout du comportement verbal. Ce dernier se voit exposé à des accidents et à des malformations qui annoncent « l'antidiscours » du théâtre absurde.

Căldură mare offre une brillante illustration de ce phénomène. Le monsieur loquace est la victime (pas du tout innocente) d'une série délirante de négations: après avoir récusé l'identité du maître de maison (« M. Mitică, impossible ! »), il va récuser, en inversant les noms des rues, l'objet même de sa quête, pour se voir contester à la fin sa propre identité, comme ultime conséquence du dérèglement infligé aux fonctions du langage.

L'alternance comique négation/affirmation joue donc également au niveau de l'organisation globale du texte. La première scène se termine sur l'assertion « Maintenant ce n'est plus possible », où la négation portait sur le contenu de l'énoncé précédent, alors que la seconde scène débute par « Ah, et puis, non, ne lui dites rien », où la négation annule l'acte d'énonciation tout entier, effaçant d'un seul coup le message adressé au destinataire absent par personne interposée. Cette même scène, la deuxième, s'achève sur la réplique du valet : « Alors, ce n'est pas ici », qui, en infirmant les présupposés du visiteur, frappe de nullité tout le dialogue précédent.

La troisième scène s'ouvre par la séquence « Allons-y, cocher ! – Pas libre, j'ai déjà un client... », où la négation a la valeur d'un refus. Le cocher ne reconnaît pas son client de sorte que son refus met en question l'identité de l'interlocuteur. La réaction négative du cocher est contracarrée dans les autres scènes par les réponses

affirmatives que la vieille, le garçon et l'agent donnent tous à l'infatigable visiteur. Mais, par une étrange « fatalité » qui s'acharne sur lui dès le début de son périple, le sens des questions en vient à inverser le sens de la quête, car le monsieur va rejeter à nouveau toute affirmation qui contredit ses présupposés. Aussi les scènes qui suivent se terminent-elles par des qualifications offensantes à l'adresse de la vieille (« Elle est complètement gâteuse ! ») et du garçon (« Quel idiot ! ») mais, en présence de l'agent, représentant de l'autorité, les propos injurieux vont céder la place à une formule neutre (« Impossible »).

La fin du récit juxtapose à nouveau deux actes contradictoires: le remerciement adressé à l'agent (« Ah ! Merci ») et la qualification négative qui sanctionne les propos du valet (« Ce valet, quel idiot ! »). La série des négations qui s'annulent réciproquement finit donc par inverser le sens de la quête, forçant le visiteur à recommencer son périple, comme le suggère la réplique finale : « Cocher, demi-tour ! ».

4. Le bavardage comme mode d'existence

Animés d'une insatiable « envie de causer », devenue chez eux une vraie manie, les personnages de Caragiale ne communiquent pas, « ils s'exilent dans le verbalisme »[9]. Le bavardage est pour eux un mode d'existence, un monde où règnent la liberté et l'illusion, une alternative aux défaites et aux déboires quotidiens. En parlant, le personnage de Caragiale construit une image de soi et de son interlocuteur qu'il cherche à imposer à ce dernier (cf. aussi *Amici, Atmosferă încărcată*). On a soutenu à juste titre (Micu, 1972, p.6) que ce type de personnage « existe réellement dans la mesure où il parle », la présence de l'autre étant une condition nécessaire et suffisante.

Tel le monsieur de *Căldură mare* dont l'envie de parler ne peut être découragée ni par la chaleur accablante, ni par la torpeur générale, ni par la stupidité du valet qui lui sert d'intermédiaire. La boulimie verbale atteint ici la limite de l'absurde, car la discussion se déclenche même *en l'absence de l'autre*.

La première scène nous fait assister ainsi à un phénomène assez spectaculaire de prolifération du discours par imbrication, dans le dialogue entre le visiteur et le valet, d'un message destiné au maître absent. Il s'agit d'un discours pré-rapporté, qui se construit au cadre et au dépens de l'instance dialogale, un discours totalement aberrant comme contenu, syntaxe et dimensions, mais débité avec aplomb et obstination dans une sorte de délire verbal.

---

[9] Nous traduisons l'expression utilisée par le critique roumain Mircea Iorgulescu dans son *Eseu despre lumea lui Caragiale* (1988, p.26) : « se exilează în limbuţie ».

On va noter D1 la séquence dialogale globale et D2 le discours pré-rapporté qui est embrayé sur l'acte directeur « Alors vous lui direz que je suis venu ». D2 inclut à son tour deux autres discours : D3, que la tierce personne (le maître de maison) devrait transmettre à une quatrième, et D4, à fonction justificative, qui rapporte les propos d'une cinquième personne. L'opérateur preférentiel du discours rapporté est le verbe *a spune* ou *a zice* (*dire*). Le dialogue, converti ainsi en monologue, construit *en abîme* trois autres discours mobilisant autant d'interlocuteurs absents. La relation du locuteur à ces derniers faiblit à mesure qu'elle se multiplie, et finit par éclypser la relation avec l'interlocuteur présent qui se voit réduit ainsi à la condition passive d'auditeur.

Le caractère proliférant du discours, multipliable à l'infini par le discours rapporté, va de pair avec le caractère infiniment reproductible de la phrase (cf. Călinescu 1976), propriété connue en grammaire générative sous le nom de « récursivité ». Comme dans d'autres cas (*Temă şi variaţiuni, Proces-verbal*), la phrase se dilate, nourrie de sa propre substance, pour s'épuiser finalement en un produit informe, incohérent et inintelligible. Dans son expansion impétueuse, elle suit un schéma syntaxique analogue à celui qui joue au niveau du discours rapporté: conditionnelle + principale + causale, schéma qui est repris ensuite dans un ordre inverse et distorsionné par intercalation de plusieurs relatives « en cascade ».

La tirade ahurissante que le visiteur débite à l'intention du valet abruti et réduit au silence, est ponctuée de brèves consignes telles : « nu uita », « ţine minte », « aşa să-i spui », qui sont d'un comique irresistible[10].

(4) ... parce que la tante de la personne qui est allée donner des arrhes au tuteur des mineurs n'était pas encore partie, et que *lui* n'en savait encore rien parce que le neveu de la dame ne lui avait rien dit, celui avec qui l'affaire était quasiment conclue s'il avait eu la patience d'attendre jusqu'à lundi soir, quand l'avocat qui était parti pour une délimitation de terres devait absolument rentrer. Maintenant, malheureusement, ce n'est plus possible pour plusieurs raisons qu'il connaît bien... Voilà ce que vous lui direz ...

Ces accidents du discours, dus en partie à l'état de confusion du visiteur et surtout à cette « rhétorique perverse », instrument de mystification de la réalité (cf. Iorgulescu, 1988), culminent par la dégradation totale de la langue roumaine dans la bouche du cocher turc.

[10] Les deux premières consignes ont été traduites par « Vous n'oublierez pas » et la dernière par « Voilà ce que vous lui direz... ». Vu le changement de tonalité qu'elles entraînent, les formules injonctives au futur ne produisent plus le même effet.

5. Discours rapporté et ambiguïté référentielle

Les violations systématiques des règles qui gouvernent le fonctionnement du dialogue et du langage en général ont pour conséquence inévitable l'ambiguïté référentielle, poussée parfois jusqu'à l'hermétisme. Sa principale source au niveau macrostructural est le discours rapporté[11] qui, en développant un discours parallèle au sein du dialogue entre valet et visiteur, sape la cohérence du dialogue, le réduisant finalement à un monologue.

Si le valet tend à *dissimuler* son discours sous celui de son maître (« il m'a donné l'ordre de répondre... » ; « monsieur dit que... ») ou à *céder le terrain* devant l'intarrissable loquacité du visiteur (« compris » ; « bien, monsieur » ; « bien sûr, monsieur »), le visiteur tend au contraire à *inhiber* par son verbiage tant le discours du destinataire présent (« attendez d'abord que je vous le dise » ; « vous avez compris ? » ; « vous n'oublierez pas ? ») que celui du destinataire absent (« dites-lui qu'on doit absolument se rencontrer » ; « mais qu'il vienne sans faute » ; « et s'il rencontre notre ami, qu'il lui dise... »).

Les changements successifs de cadres référentiels, produits par ces discours rapportés en cascade ainsi que les expressions au sens vague « il sait bien où » ; « quand il pourra », etc. entraînent le délayage du référent, qui s'estompe progressivement pour disparaître tout à fait.

5.1. La toute première réplique du valet (« Oui, mais il m'a donné l'ordre de répondre... ») renvoie déjà à une autre instance de discours qui, en interférant avec l'instance dialogale, « brouille » la voix du locuteur. Comme on l'a montré *supra* (cf. 2), tout en assertant positivement le contenu de la question « Monsieur est à la maison ? », la réponse du valet ne fait qu'infirmer les propos de son maître. Dans ces conditions, l'opposition entre affirmation et négation est neutralisée, ce qui suspend inévitablement la valeur de vérité de l'énoncé : *il est à la maison* (car il n'est pas parti à la campagne) signifie donc *il n'est pas à la maison* (car il est sorti en ville).

5.2. Si la réaction contradictoire du valet rend équivoque le prédicat de l'énoncé, le message destiné à son maître absent plonge tour à tour dans le vague les actants (premier et second), le bénéficiaire et les circonstants locatifs et temporels.

L'emploi aberrant du pronom *moi* à la place du nom propre (« Qui ça ? – Moi ») auquel se rattache celui du possessif dans *notre ami*, les répliques du genre « Où

[11] Pour d'autres implications du discours rapporté sur le phénomène de l'ambiguïté référentielle voir Michel Galmiche, 1983.

ça ? – Il le sait » ; « Quand ça ? – Quand il pourra », qui laissent en suspens le lieu et le temps, enfin les expressions énigmatiques *l'affaire en question, la personne en question* dénotent, chez le visiteur cette fois, une orientation exclusive vers le destinataire absent.

Tout l'apport « informationnel » du message se réduit ainsi au prétendu savoir de ce destinataire fantôme, ce qui rend le discours pré-rapporté aussi confus que redondant. Il a beau essayer de progresser, il ne fait que revenir toujours sur lui-même comme la discussion entière et comme le périple du visiteur à la recherche de monsieur Costică Popesco. La parfaite circularité de ce discours, où le dialogue cède définitivement la place au monologue, est dénoncée au niveau global par la répétition *ad noseam* de la formule *il le sait*, et, au niveau local, par la grande fréquence du verbe *dire* (*a spune, a zice*), opérateur du discours rapporté.

5.3. Le non respect des règles grammaticales est une autre source locale d'ambiguïté sémantique. En voici quelques exemples :

- relatives à double antécédent : « la tante de la personne qui est allée... » ; « le neveu de la dame avec qui l'affaire était quasiment conclue » ;
- pronoms personnels à référent multiple : « nu-*i* spusese nepotul cocoanei », où le pronom en datif est anaphorique si *cocoanei* est un génitif et cataphorique si *cocoanei* est un datif[12] ; « ... parce que la tante de la personne qui est allée donner des arrhes au tuteur des mineurs n'était pas encore partie et que *lui* n'en savait encore rien... », où *lui* peut engager une relation anaphorique à distance, avec *notre ami*, ou une relation de proximité, avec *le tuteur* ;
- le téléscopage de deux subordonnées (une complétive et une circonstancielle), dû à l'emploi défectueux des conjonctions : « spune-i *că să* ne-ntâlnim negreşit »[13]. Le dernier mot, *negreşit* (fr. *sans faute*) pourrait être interprété à un niveau cotextuel ou contextuel comme un commentaire ironique de l'auteur.

5.4. Mais c'est l'ambiguïté pragmatique qui produit les effets les plus spectaculaires par le blocage des mécanismes de référenciation.

L'ample intervention du monsieur, de même que ses échanges avec le valet et les trois passants se déroulent en totale rupture avec la réalité de l'acte de communication. Sous l'effet de la négation, du discours rapporté et des accidents langagiers, tous les paramètres de l'acte communicatif sont à un moment donné mis en question.

[12] Ce genre d'ambiguïté disparaît dans la version française : « le neveu de la dame ne lui avait rien dit », où *lui* ne peut être qu'anaphorique.

[13] Ce phénomène n'apparaît pas dans la version française : « dites-lui que nous devons absolument nous rencontrer », où la subordonnée (complétive) ne dispose que d'un seul introducteur, la conjonction *que*.

D'abord *le locuteur*, dont l'identité reste opaque tant au niveau de l'échange, où le pronom *je* se substitue au nom propre, qu'au niveau global du texte, où les personnages-types sont désignés par des noms communs: le Monsieur, le Valet, le Cocher, le Sergent... Dépourvu lui aussi d'identité, l'*interlocuteur* se voit réduit finalement à la condition passive d'auditeur et, qui plus est, d'un auditeur transformé en canal de transmission d'un message destiné à une tierce personne.

Le destinataire absent est, paradoxalement, le seul à posséder une identité, mais une identité ambiguë : il s'avère que monsieur Popescu, le maître du valet n'est pas la même personne que monsieur Popescu, l'ami du visiteur. La fonction distinctive du prénom Mitică/Costică est totalement illusoire dans le contexte général des « croquis » de Caragiale, car Mitică et Costică, tout comme Lake et Make ne sont que « deux copies qui annulent mutuellement leurs identités » (Fanache 1984, p.104).

Une *relation symétrique* semble s'instituer également entre le monsieur absent, le maître du valet, et le monsieur présent, causeur infatigable :

(5) Le Monsieur. – ... À quelle heure monsieur Costica vient-il dîner ?
Le Valet. – Quel monsieur Costica ?
Le Monsieur. – Votre maître.
Le Valet. – Quel maître, monsieur ?
Le Monsieur. – Le vôtre, monsieur Costica.
Le Valet. – Mon maître ne s'appelle pas monsieur Costica.
(*Les grandes chaleurs*, in I.L. Caragiale, *Oeuvres*, p.686-687)

La prolifération du discours rapporté, qui crée ses propres destinatares et référents, étend cette relation entre « frères siamois » à l'ami commun des deux messieurs, désigné par le syntagme *notre ami*, tout aussi ambigu que *le neveu de la dame* ou *le tuteur des mineurs*. Ainsi, derrière les deux protagonistes se profilent encore quatre personnes tout au moins : M. Costică Popescu, M. Mitică Popescu, « notre ami » et la mystérieuse source dont provient, semble-t-il, le message que le visiteur veut transmettre au monsieur absent et que ce dernier est censé retransmettre...

Outre les participants directs et l'objet de discours, il y a les *coordonnées spatio-temporelles* de l'acte communicatif qui acquièrent, comme de juste, un statut ambigu.

La syntaxe aberrante, qui annule pratiquement la fonction anaphorique des pronoms personnel et relatif (cf. *supra* 5.3.), suspend du même coup la référence déictique des expressions temporelles. Le jeu entre *maintenant* (« maintenant c'est trop tard », « maintenant ce n'est plus possible »), *quelques jours plus tôt* (« s'il était venu quelques jours plus tôt ») et *jusqu'à lundi soir* (« s'il avait eu la patience d'attendre jusqu'à lundi soir ») en vient à inverser l'écoulement normal du temps : le passé devient futur et le futur devient passé.

Ces dérèglements du système de repérage référentiel, qui attestent que le locuteur a perdu le contrôle du discours[14], peuvent être attribués en partie à cette « rhétorique perverse » (Iorgulescu 1988) dont se sert le personnage de Caragiale pour travestir la réalité en fiction.

Tout aussi problématique est l'ancrage spatial de l'acte communicatif : la controverse stérile sur le nom de la rue aboutit à suspendre la référence déictique du démonstratif *asta* qui, pour le valet, désigne la rue de la Patience et, pour le visiteur étourdi, la rue de la Sapience. Le conflit entre négation (« Alors ce n'est pas celle-ci ») et affirmation (« Mais si, c'est celle-ci)[15] se résout à la fin en faveur de la régation (« Alors ce n'est pas ici »).

Les noms des rues, qui se trouvent dans le même rapport de symétrie et de paronymie que les prénoms des deux messieurs Popescu, font du paramètre spatial la principale source de l'équivoque dans *Căldură mare*. C'est la source thématique, pour ainsi dire, car le titre du récit donne pour cause de cet *imbroglio* la chaleur suffocante et la confusion où elle fait sombrer les personnages.

6. Conclusions

Mais, comme l'a remarqué Iosifescu[16], la lecture thématique n'est que la dimension anecdotique servant de prétexte à cette « comédie du langage » aux accents satiriques. La bonne lecture est celle qui est suggérée par la paronomase *Patience/ Sapience* : en enlevant les suffixes, on obtient la figure PAc/sAP qui évoque la contradiction entre le sens de la question et le sens de la quête. Sans parler des allusions ironiques qu'engendrent ces noms communs, convertis à leur tour en noms propres.

Dans un univers logopathe où l'affirmation se confond avec la négation et la question avec la réponse, le signifiant perd sa fonction distinctive et le signe linguistique, sa fonction référentielle définitoire : *est là* veut dire *n'est pas là*, *maintenant* veut dire *alors* et *où*, *n'importe où*, si bien que *celle-ci* « n'est pas celle-ci » et *ici* « n'est pas ici ».

---

[14] C'est là une excellente illustration de la nature énonciative de la temporalité. Cette intuition ainsi que celle concernant le caractère infiniment reproductible de la phrase et du texte montrent que l'écrivain roumain possédait non seulement un admirable sens de la langue mais aussi une conception claire et bien articulée sur la nature et les fonctions du langage.

[15] Nous avons substitué la formule « c'est celle-ci » à la formule « c'est celle-là » de la version française, qui enlève l'ambiguïté référentielle du texte original.

[16] Dans *Căldură mare* et quelques récits proches du point de vue thématique, Silvian Iosifescu (1972, p.151-158) a décelé deux dimensions: « ballet comique et notation malicieuse [...]. Cette double dimension – le ballet et la satire – sont nettement perceptibles au niveau du lanagage » (nous traduisons).

Lorsque parler devient une manie, un but en soi, il est normal que le dialogue se transforme en monologue et l'activité langagière en un exercice stérile sans rapport avec la réalité. C'est la signification du cercle où s'inscrivent le dialogue dramatique comme le périple de l'infatigable causeur, condamné par sa propre manie à une quête sans fin.

Par ses motifs dominants, *Căldură mare* se rapproche d'autres « croquis » de I.L. Caragiale: on retrouve le motif du bavardage qui compromet le but de la quête dans *Petiţiune, Cam tîrziu* ou *Lanţul slăbiciunilor*. La prolifération du discours en rupture avec la réalité et sa conversion dans un acte gratuit sont propres aussi au monde des journalistes, évoqué par *Politică, Temă şi variaţiuni, O cronică de Crăciun*.

La confusion entre affirmation et négation et la juxtaposition des contraires comme manifestations typiques d'un raisonnement absurde sont les motifs dominants de *Logica baroului* et de *Paradoxal*. L'*incipit* de ce dernier offre en ce sens un excellent exemple :

> « Je n'ai jamais compris les paradoxes de mon ami, M. Téophile. Il a une façon de raisonner qui est toujours *à contresens* de celle attendue [...]. En toute matière il se montre extravagant, mais là où il devient franchement absurde c'est en matière de morale. Cette science tellement positive subit chez M. Téophile un total *renversement*. Là où tout le monde voit le bien, il voit le mal et *vice versa* »[17].

Par trois de ces motifs, qu'ils exploitent de façon magistrale, les récits dramatisés de Ion Luca Caragiale annoncent le théâtre de l'absurde : (1) le caractère circulaire du discours dialogal, qui reproduit au niveau du verbal l'agitation stérile du personnage ; (2) la suspension de la fonction référentielle et le renforcement de la fonction phatique, qui tendent à réduire la communication au seul contact verbal entre les sujets ; (3) la dégradation du langage, qui représente chez le personnage de Caragiale un symptôme typique de la logique à rebours, érigée au rang de stéréotype comportemental[18].

Références bibliographiques

ADAM, Jean-Michel (1992), *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan université.

I d e m (2011), *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Paris, L'Harmattan/ Louvain-la-Neuve, Academia.

BREMOND, Claude (1973), *La logique du récit*, Paris, le Seuil.

[17] Nous citons cet extrait dans notre traduction et avec nos soulignements d'après l'édition I.L. Caragiale, *Momente, schiţe, notiţe critice*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1974, p.102-103.

[18] La manière originale dont I.L. Caragiale a su exploiter les ressources du langage pour mettre en scène ses personnages constitue, pour Tudor Vianu (1944, p.299-304), le trait définitore de son art : « Le langage c'est la grande expérience de Caragiale, la fonction qu'il connaissait le mieux et qu'il maîtrisait avec la précision d'un virtuose, la cellule germinative de son œuvre » (nous traduisons).

CALINESCU, Alexandru (1976), *Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*, Bucureşti, Ed. Albatros.

CALINESCU, George (1968), *Istoria literaturii române. Compendiu*, Bucureşti, Editura pentru literatură.

CARAGIALE, Ion Luca (1974), *Momente, schiţe, notiţe critice*, Bucureşti, Ed. Minerva.

CARAGIALE, Ion Luca (1985), *Momente şi schiţe*, Bucureşti, Editura Eminescu.

I d e m (1962), *Oeuvres*, volume édité à Bucarest par les éditions Méridiens en collaboration avec La Commission Nationale Roumaine pour l'UNESCO. Les textes ont été traduits sous la direction de Simone Roland et de Valentin Lipatti.

CHAROLLES, Michel (1978), « Introduction aux problèmes de la cohérence des textes », in *Langue française*, 38, p.7-41.

FANACHE, Vasile (1984), *Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

FLOREA, Ligia-Stela (1994), « De la negarea negaţiei la suspendarea funcţiei referenţiale în *Căldură mare* de I.L. Caragiale », in *Studia Universitatis Babeş-Bolyai-Philologia*, 3-4, p.135-150.

GALMICHE, Michel (1983), « Les ambiguïtés référentielles ou les pièges de la référence », in *Langue française*, 57, p.60-86.

GENETTE, Gérard (1969), « Frontières du récit » », in *Figures II*, Paris, le Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien (1983), « Un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur », in *Du sens II*, Paris, Le Seuil.

GRICE, Paul (1975), « Logic and conversation », in P. Cole & J.L. Morgan (eds.), *Syntax and semantics 3: Speech Acts*, New York, Academic Press, p.41-58.

IORGULESCU, Mircea (1988), *Eseu despre lumea lui Caragiale*, Bucuresti, Cartea Românească.

IOSIFESCU, Silvian (1972), *Dimensiuni caragialiene*, Bucuresti, Editura Eminescu.

MANOLESCU, Felix (1983), *Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Bucureşti, Cartea Românească.

MICU, Dumitru (1972), « Mitică... Mitică... », in *Tribuna* du 27 janvier, no. 4, p.6-7.

VIANU, Tudor (1944), « I.L. Caragiale », in Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu et Tudor Vianu, *Istoria literaturii române*, Bucureşti, Casa Şcoalelor.

ANNEXE

Căldură mare

Termometrul spune la umbră 33° Celsius... Sub arşiţa soarelui se opreşte o birjă în strada Pacienţei, la numărul 11 bis, către orele trei după-amiaz'. Un domn se dă jos din trăsură şi cu pas moleşit s-apropie de uşa marchizei, unde pune degetul pe butonul soneriei. Sună o dată... nimic; de două, de trei... iar nimic ; se razimă în buton cu degetul, pe care nu-l mai ridică... În sfîrşit, un fecior vine să deschidă.

În tot ce urmează, persoanele toate păstrează un calm imperturbabil, egal şi plin de dignitate.

D o m n u l : Domnu-i acasă?

F e c i o r u l : Da, dar mi-a poruncit să spui, dacă l-o căuta cineva, c-a plecat la ţară.

D : Dumneata spune-i c-am venit eu.
F : Nu pot, domnule.
D : De ce ?
F : E încuiată odaia.
D : Bate-i, să deschidă.
F : Apoi, a luat cheia la dumnealui cînd a plecat.
D : Care va să zică, a plecat ?
F : Nu, domnule, n-a plecat.
D : Amice, eşti... idiot!
F : Ba nu, domnule.
D : Zici că nu-i acasă.
F : Ba-i acasă, domnule.
D : Apoi, nu ziseşi c-a plecat ?
F : Nu, domnule, n-a plecat.
D : Atunci e acasă.
F : Ba nu, da n-a plecat la ţară, a ieşit aşa.
D : Unde?
F : În oraş!
D : Unde?
F : În Bucureşti.
D : Atunci să-i spui c-am venit eu.
F : Cum vă cheamă pe dv. ?
D : Ce-ţi pasă ?
F : Ca să-i spui.
D : Ce să-i spui ? De unde ştii ce să-i spui, daca nu ţi-am spus ce să-i spui ? Stăi, întîi să-ţi spui ; nu te repezi... Să-i spui cînd s-o-ntoarce că l-a căutat...
F : Cine ?
D : Eu.
F : Numele dv.?...
D : Destul atîta ! Mă cunoaşte dumnealui... suntem prieteni...
F : Bine, domnule.
D : Ai înţeles ?
F : Am înţeles.
D : A !...Spune-i că să ne-ntîlnim negreşit..
F : Unde ?
D : Ştie dumnealui... Da să vie neapărat.
F : Cînd ?
D : Cînd o putea.
F : Prea bine.
D : Ai înţeles?
F : Am înţeles.
D : A !... şi dacă vede pe amicul nostru...

F : Care amic ?

D : Ştie dumnealui ! ...să-i spui că nu s-a putut reuşi cu afacerea ştiută nimic, fiindcă am vorbit cu persoana... Nu uita !

F : Se poate să uit ?

D : ...şi zice că acuma e prea tîrziu, dacă n-a venit la vreme ; căci dacă venea măcar cu cîteva zile înainte, altă vorbă!...poate că s-ar fi putut... Ţine minte !

F : Ţiu, domnule.

D : ... deoarece nu plecase încă mătuşa persoanei care s-a dus pentru ca să dea arvună tutorelui minorilor, şi el nu aflase încă, deoarece nu-i spusese nepotul cocoanei, cu care era afacerea ca şi terminată, dacă mai avea răbdare pînă luni seara, cînd trebuie neapărat să se-ntoarcă avocatul, fiincă s-a dus cu o hotărnicie; dar acuma, cu regret, este imposibil din mai multe puncte de vedere, care le ştie dumnealui... Aşa să-i spui.

F : Bine, domnule...

Domnul pleacă... Feciorul dă să-nchiză... Domnul se-ntoarce.

D : A !...ştii ce ? nu-i spune nimic, fiindcă poate nu ţii minte exact persoanele. Trec eu mai bine deseară să-i spui... La cîte vine d. Costică seara la masă ?

F : Care d. Costică ?

D : Stăpînu-tău.

F : Care stăpîn, domnule ?

D : Al tău... d. Costică.

F : Pe stăpînu-meu nu-l cheamă d. Costică ; e propitar...

D : Ei ! şi dacă-i propitar ?

F : Îl cheamă d. Popescu.

D : Şi mai cum ?

F : Cum, mai cum ?

D : Fireşte... Popescu, propitar... bine ... şi mai cum ?

F : Nu pot să ştiu.

D : Nu-l cheamă Costică Popescu ?

F : Nu.

D : Nu se poate.

F : Ba da, domnule.

D : Apoi vezi ?

F : Ce să văz ?

D : Îl ceamă Costică ?

F : Ba, Mitică.

D : Mitică ?... peste poate !... Ce stradă e aici?

F : Numărul 11 bis...

D : Nu e vorba de 11 bis.

F : A zis domnul ca nu vrea sa puie 13, că e fatal.

D : N-are a face 13... Eu te-ntreb de stradă. Ce stradă e asta ?

F : Strada Pacienţii...
D : Strada Pacienţii ? ... imposibil.
F : Nu, domnule, e strada Pacienţii.
D : Atunci, nu e asta.
F : Ba-i asta.
D : Nu.
F : Ba da.
D : Eu caut din contra strada Sapienţii, 11 bis, strada Sapienţii, d. Costică Popescu.
F : Aşa ?
D : Aşa.
F : Atunci, nu e aici.
D : Foarte bine.

Domnul pleacă şi merge la birje. Birjarul doarme pe capră. Caii dorm la oişte.

D o m n u l : Haide, birjar !
B i r j a r u l : Nu slobod... este muştiriu, mo roc...
D : Care muştiriu ?
B : Nu ştii la mine, mo roc...
D : De unde l-ai luat ?
B : Ghe acolò, mo roc.
D : Apoi, nu sunt eu ?
B : Iè ! la domnu este, mo roc.

Domnul suie... Birjarul trage bice... Caii se deşteaptă şi pornesc. Domnul se ridică-n picioare, la ceafa birjarului.

D : Ascultă-mă; ştii dumneata unde e strada Pacienţii ?
B : Ala nu ştii, mo roc.

O babă trece. Domnul opreşte birja.

D o m n u l : Mă rog, jupîneasă, ştii dumneata unde e strada Pacienţii ?
B a b a : Asta e, măiculiţă.
D : Ei, aş !... Teribil e de ramolită !...Mînă-nainte, birjar !

Birja porneşte. Domnul face semn să oprească la o băcănioară în colţ, unde pe prag moţăie la umbră un băiat cu şorţul verde.

D o m n u l : Tînărule, ce stradă e asta ?
B ă i a t u l : Strada Pacienţii...
D : Eşti un prost !... Înainte, birjar !

Birja merge încă o bucată bună... Un sergent de stradă stă pe o bancă în poarta unei curţi mari. S-a descălţat de cizme, să-şi răcorească picioarele. Domnul face semn; birja opreşte.

D o m n u l : Sergent !
S e r g e n t u l : Ordonaţi !
D : Mă rog, nu ştii dumneata unde e strada Pacienţii ?
S : Chiar asta e.
D : Imposibil.
S : Da, domnule, asta e.
D : ... la d. Popescu, numărul 11 bis...
S : Ei, da, mai în sus, pe mîna stîngă, nişte case galbene-n curte cu marchiză...
D : A !... Atunci feciorul e un stupid !... Mersi !...Întoarce, birjar !

(I.L. Caragiale, *Momente şi schiţe*, 1985, pp.353-357)

Les grandes chaleurs[19]

33° à l'ombre...[20]. Sous un soleil torride, vers trois heures de l'après-midi, un fiacre s'arrête rue de la Patience, au numéro 11 bis. Un monsieur en descend et, d'un pas avachi, s'approche de la porte de la véranda, puis appuie sur le bouton de la sonnerie. Une fois... rien ; deux fois, trois fois... rien... Le monsieur appuie de tout son poids sur le bouton et attend, attend... Enfin, un valet vient ouvrir.

Pendant tout ce qui suit, tous les personnages garderont un calme imperturbable et plein de dignité.

Le Monsieur. – Monsieur est à la maison ?

Le Valet. – Oui, monsieur, mais il m'a donné l'ordre, si quelqu'un le demande, de répondre qu'il est à la campagne.

Le Monsieur. – Dites-lui que je suis venu.

Le Valet. – Impossible, monsieur !

Le Monsieur. – Et pourquoi ?

Le Valet. – Sa chambre est fermée.

Le Monsieur. – Frappez, il vous ouvrira[21].

Le Valet. – C'est que Monsieur a emporté la clef en partant.

Le Monsieur. – Alors, c'est donc qu'il est parti !

Le Valet. – Non, monsieur, il n'est pas parti.

Le Monsieur. – Mon ami, vous êtes un idiot !

Le Valet. – Mais non, monsieur !

Le Monsieur. – Vous dites qu'il n'est pas à la maison...

---

[19] Le titre français a une valeur purement dénotative, désignant la période, la saison concernées. Le titre roumain *Căldură mare* a une valeur subjective-évaluative, suggérant plutôt l'effet que la chaleur produit sur les personnages. Un meilleur équivalent serait peut-être: « Une chaleur étouffante », « Une de ces chaleurs », « Ah, cette chaleur ! », « Terrible chaleur ».

[20] L'*incipit* de l'original renchérit sur l'atmosphère suffocante en y ajoutant une légère note dramatique : « Termometrul spune la umbră 33° Celsius... », c'est-à-dire « Le thermomètre indique 33° à l'ombre...».

[21] Léger décalage par rapport à l'original: « Bate-i, să deschidă » veut dire plus exactement « Frappez, qu'il ouvre donc » où transparaît le caractère autoritaire du personnage. Il énonce en fait une double injonction : à l'intention du valet (frappez !) et de son maître (qu'il ouvre donc !).

Le Valet. – Mais si, monsieur, il est à la maison !
Le Monsieur. – Ne m'avez-vous pas dit qu'il était parti ?
Le Valet. – Non, monsieur, il n'est pas parti.
Le Monsieur. – Alors, il est à la maison ?
Le Valet. – Non, monsieur, mais il n'est pas parti à la campagne, il est seulement sorti.
Le Monsieur. – Où ça ?
Le Valet. – En ville.
Le Monsieur. – Où, en ville ?
Le Valet. – À Bucarest [22].
Le Monsieur. – Bon, alors vous lui direz que je suis venu.
Le Valet. – Quel est votre nom, monsieur ?
Le Monsieur. – Qu'est-ce que ça peut bien vous faire ? [23]
Le Valet. – Pour le lui dire...
Le Monsieur. – Lui dire quoi ? Comment saurez-vous ce que vous devez lui dire si je ne vous ai pas dit ce que vous devez lui dire ? Attendez d'abord que je vous le dise et ne soyez pas si pressé !...Quand il rentrera, dites-lui que quelqu'un l'a cherché [24].
Le Valet. – Qui ça ?
Le Monsieur. – Moi.
Le Valet. – Votre nom, s'il vous plaît ?
Le Monsieur. – Cela suffit ! Votre maître me connaît...nous sommes amis...
Le Valet. – Bien monsieur !
Le Monsieur. – Vous avez compris ?
Le Valet. – J'ai compris !
Le Monsieur. – Ah, et puis, dites-lui que nous devons absolument nous rencontrer [25].
Le Valet. – Où ça, monsieur ?
Le Monsieur. – Il le sait... Mais qu'il vienne sans faute.
Le Valet. – Quand ?
Le Monsieur. – Quand il pourra.
Le Valet. – Bien
Le Monsieur. – Vous avez compris ?

---

[22] Comme il ne s'agit pas d'exprimer la direction mais le périmètre dans lequel s'effectue le déplacement, la préposition qui s'impose est *dans* : « il est sorti en ville – où, en ville ? – dans Bucarest ».

[23] Une question de nuance : la réplique de l'original "Ce-ţi pasă?" ne veut pas dire « quelle importance ça peut-il avoir pour vous » mais « à quel titre ça peut vous concerner » ou, plus simplement, « est-ce que cela vous regarde ? » ou encore « Cela ne vous regarde pas ». Malgré ce *vous*, qui équivaut en roumain à un singulier, *dumneata*, l'attitude de ce personnage autoritaire est loin d'être polie.

[24] Dans le texte original, le comique de langage réside ici dans la répétition : la phrase interrogative « ce să-i spui » est reprise quatre fois dans la même réplique, ce qui donnerait à peu près en français : « Lui dire quoi ? Comment saurez-vous quoi dire si je ne vous ai pas dit quoi dire ? Attendez que je vous dise, ne soyez pas si pressé. Dites-lui, quand il rentre, qu'on l'a cherché ».

[25] Dans la réplique originale on retrouve cette manie, propre au visiteur, de donner deux ordres en même temps : « spune-i că să ne-ntîlnim negreşit », ce qui donnerait « dites-lui qu'il faut absolument qu'on se voie ».

Le Valet. – Compris.

Le Monsieur. – Ah, et puis, dites-lui que s'il rencontre notre ami...

Le Valet. – Quel ami ?

Le Monsieur. – Il le sait... Dites-lui que rien n'a pu se faire dans l'affaire en question[26], parce que j'ai parlé avec la personne en question... Vous n'oublierez pas ?

Le Valet. – Vous pouvez être tranquille.

Le Monsieur. – ... et qu'elle a dit aussi que, maintenant, c'est trop tard puisqu'il n'est pas venu à temps ! S'il était venu au moins quelques jours plus tôt, alors, peut-être que ça aurait pu se faire [27] ... Vous n'oublierez pas ? [28]

Le Valet. – Bien sûr, monsieur.

Le Monsieur. – ... parce que la tante de la personne qui est allée donner des arrhes au tuteur des mineurs n'était pas encore partie, et que *lui* n'en savait encore rien[29] parce que le neveu de la dame ne lui avait rien dit, celui avec qui l'affaire était quasiment conclue s'il avait eu la patience d'attendre jusqu'à lundi soir, quand l'avocat qui était parti pour une délimitation de terres devait absolument rentrer. Maintenant, malheureusement, ce n'est plus possible pour plusieurs raisons qu'il connaît bien... Voilà ce que vous lui direz ...

Le Valet. – Bien, monsieur !

Le monsieur s'en va ... Le valet veut fermer la porte ... le monsieur revient.

Le Monsieur. – Ah, et puis non, ne lui dites rien ... vous pourriez mélanger les personnes... Mieux vaut que je repasse ce soir le lui dire moi-même ... À quelle heure monsieur Costica vient-il dîner ? [30]

Le Valet. – Quel monsieur Costica ?

Le Monsieur. – Votre maître.

Le Valet. – Quel maître, monsieur ?

---

[26] La version française s'éloigne ici du texte original : dans « să-i spuie că nu s-a putut reuşi cu afacerea ştiută nimic », l'ordre s'adresse à la tierce personne et non pas au valet. La bonne traduction serait : « qu'il lui dise qu'on n'a pu rien faire dans l'affaire en question ».

[27] Au lieu de « ça aurait pu se faire », il semblerait plus naturel de dire « ça aurait pu marcher ».

[28] En effet, « ţine minte » peut difficilement trouver en français un équivalent exact : *mémoriser* n'est pas un mot du français familier, alors que *se mettre en tête, se fourrer dans la tête* ont un sens différent. En tout cas, le meilleur équivalent serait « Vous avez bien retenu ? ». Il reste toujours un problème non résolu : toutes les consignes du visiteur sont à l'impératif dans le texte original : « Nu uita », « Ţine mine », « Aşa să-i spui », L'impératif marque un acte directif dont la force est supérieure à celle d'un énoncé injonctif au futur.

[29] Les deux conjonctions *et que* instaurent une cohésion là où il n'y en avait pas dans le texte original; là, cet énoncé occupe une position parenthétique qui constitue justement une source d'ambiguïté. Il en est de même de la suite de ce passage : pour le rendre intelligible, le traducteur y ajoute des marques de cohésion thématique (*celui*) ou temporelle (imparfait du verbe *devoir*) et convertit une causale en subordonnée relative. Ainsi, l'effet de coq-à-l'âne produit par la syntaxe aberrante se trouve sensiblement atténué.

[30] Syntaxe stylistiquement décalée par rapport à l'original, où le registre convoqué est celui de la langue courante familière. Nous proposons donc : « Vaut mieux que je repasse le lui dire ce soir. Il dîne à quelle heure, monsieur Costica ? »

Le Monsieur. – Le vôtre, monsieur Costica.
Le Valet. – Mon maître ne s'appelle pas monsieur Costica. Il est propriétaire...
Le Monsieur. – Et puis après quoi, s'il est propriétaire ?
Le Valet. – Mon maître s'appelle monsieur Popesco.
Le Monsieur. – Popesco comment ?
Le Valet. – Comment, comment ?
Le Monsieur. – Eh oui... Popesco, propriétaire... bon... mais Popesco comment ?
Le Valet. – Je ne sais pas.
Le Monsieur. – Il ne s'appelle pas Costica Popesco ?
Le Valet. – Non.
Le Monsieur. – Impossible !
Le Valet. – Si, monsieur !
Le Monsieur. – Vous voyez bien !
Le Valet. – Qu'est-ce que je vois, monsieur ?
Le Monsieur. – Il s'appelle Costica !
Le Valet. – Non, monsieur, il s'appelle Mitica !
Le Monsieur. – Mitica ? Impossible. Comment s'appelle cette rue [31] ?
Le Valet. – Le 11 bis.
Le Monsieur. – Le 11 bis ? C'est pas ça que je vous demande.
Le Valet. – Monsieur n'a pas voulu du 13, il dit que ça porte malheur.
Le Monsieur. – Le 13, le 11 bis !... Je vous demande le nom de la rue.
Le Valet. – La rue de la Patience, monsieur...
Le Monsieur. – De la Patience ? Impossible !
Le Valet. – Si, monsieur, de la Patience !
Le Monsieur. – Alors, ce n'est pas celle-ci.
Le Valet. – Mais si, c'est celle-là [32].
Le Monsieur. – Non, mon ami.
Le Valet. – Mais si !
Le Monsieur. – Je cherche monsieur Costica Popesco, 11 bis, rue de la Sapience, de la Sapience, vous m'entendez ? [33]
Le Valet. – Vraiment ?
Le Monsieur. – Oui, mon ami.
Le Valet. – Alors, ce n'est pas ici.
Le Monsieur. – C'est bon, j'ai compris ! [34]

---

[31] L'équivalent de « Ce strada e aici ? » serait plutôt « Quelle rue est-ce ? », qui convient mieux à la fois du point de vue sémantique et stylistique.

[32] Afin de maintenir le quiproquo, il convient de garder la forme *celle-ci*. Mais le meilleur équivalent de la paire « Atunci nu-i asta – Ba-i asta » serait peut-être : « Alors c'est pas ça – Mais si, c'est ça ».

[33] La particule phatique a été surajoutée, à tort, car elle suggère une certaine nervosité de la part du locuteur. Cela contredit le ton de l'appellatif *mon ami* – surajouté par le traducteur – de même que ce « calme imperturbable » requis par les didascalies. Tout le passage serait peut-être à reformuler : « Moi, je cherche par contre la rue de la Sapience, monsieur Costica Popesco, 11 bis, rue de la Sapience ».

Le monsieur s'en va et rejoint son fiacre. Le cocher dort sur son siège, les chevaux somnolent entre les brancards.

Le Monsieur. – Allons-y, cocher !
Le Cocher. – Pas libre, monsieur, j'ai déjà un client...
Le Monsieur. – Quel client ?
Le Cocher. – Je ne sais pas, monsieur...
Le Monsieur. – Où l'avez-vous chargé ?
Le Cocher. – Là-bas, monsieur...
Le Monsieur. – Eh bien, n'est-ce pas moi ?
Le Cocher. – Ah bon, si c'est monsieur...[35]

Le monsieur monte dans le fiacre... Le cocher fait claquer son fouet ... Les chevaux se réveillent et démarrent. Le monsieur se lève et parle à l'oreille du cocher...

Le Monsieur. – Ecoutez ! Savez-vous où se trouve la rue de la Patience ?
Le Cocher. – Celle-là, je sais pas, monsieur.

Une vieille passe dans la rue. Le monsieur ordonne au cocher d'arrêter.

Le Monsieur. – Grand-mère, la rue de la Patience, s'il vous plaît ! [36]
La Vieille. – Vous y êtes, mon bon monsieur.
Le Monsieur. – Allons donc ! Elle est complètement gâteuse ! ... Fouette, cocher !

Le fiacre repart. Le monsieur fait signe au cocher d'arrêter devant une petite épicerie où, sur le seuil, somnole un garçon portant un tablier vert.

Le Monsieur. – Jeune homme, comment s'appelle cette rue ? [37]
Le Garçon. – Rue de la Patience.
Le Monsieur. – Quel idiot ! ... Fouette, cocher !

Le fiacre repart et fait encore un bon bout de chemin. Un agent est assis sur un banc, devant la porte d'une grande maison. Il a ôté ses bottes pour se rafraîchir les pieds. Le monsieur fait un signe. Le fiacre s'arrête.

Le Monsieur. – Sergent !
L'Agent. – À vos ordres !

---

[34] Pour garder le même « calme imperturbable », le monsieur répond simplement : « Foarte bine », c'est-à-dire « Très bien ». Une formule comme « j'ai compris » ne cadre pas avec l'état de confusion que dissimule ce calme imperturbable.

[35] La version française ne transcrit pas le charabia du cocher turc qui parle un roumain très approximatif. L'expression qu'il répète tout le temps – *mo roc* – est la variante dégradée de *mă rog*, de sorte qu'il faudrait renoncer au vocatif « monsieur » et le remplacer par « s'il vous plaît ».

[36] L'appellatif *jupîneasă* est un synonyme archaïque de *madame*, appellatif aussi poli que la formulation de la question : « Madame, s'il vous plaît, savez-vous où se trouve la rue de la Patience ? »

[37] La traduction exacte de « ce stradă e asta ? » serait « quelle rue est-ce ? », car avec le garçon, le parler du personnage devient moins protocolaire.

Le Monsieur. – Dites-moi, savez-vous où se trouve la rue de la Patience ?
L'Agent. – Vous y êtes.
Le Monsieur. – Impossible !
L'Agent. – Si, monsieur, vous y êtes...
Le Monsieur. – Monsieur Popesco, au 11 bis...
L'Agent. – Bien sûr ... un peu plus haut, à main gauche, une maison jaune avec une véranda, au fond d'une cour...
Le Monsieur. – Ah ! ... Ce valet, quel idiot ![38] ... Merci !... Cocher, demi-tour !

[38] La dernière réplique du texte est : « Atunci feciorul e un stupid ... Merci... Intoarce, birjar ! », dont la traduction exacte serait : « Alors le valet est un imbécile... Merci !... On fait demi-tour, cocher ! »

Quand une interaction peut en cacher une autre. Analyse du IVe episode de *La Soif et la Faim* d'Eugène Ionesco

1. L'interaction verbale comme espace hétérogène

Le langage n'est pas un simple outil de communication ; il représente pour les participants à l'interaction verbale un moyen de structurer leur comportement social et leur vécu personnel ; c'est aussi le lieu où se construisent les représentations du monde et où se constitue l'univers de discours. Les sujets parlants y sont convoqués autant dans leur position sociale institutionnelle (leur *soi*, cf. Mead 1963) que dans la place subjective que chacun prend par rapport à l'autre. En construisant du sens, ils se positionnent les uns vis-à-vis des autres, autrement dit ils construisent des places et des images identitaires.

Selon Vion (1992), un sujet peut parler en même temps de plusieurs places correspondant chacune au rôle institutionnel, semi-institutionnel ou occasionnel qu'il assume. L'hétérogénéité des images du locuteur et, corrélativement, celle des images de l'interlocuteur ont pour effet la coarticulation de plusieurs rapports de places. Un tel phénomène s'explique, selon Vion, par l'hétérogénéité constitutive de l'interaction verbale. Ce constat va de pair avec les conceptions interactives du sujet (cf. Bakhtine 1977 et 1984, Goffman 1973) et avec la thèse de l'hétérogénéité énonciative qu'Authier-Revuz a formulée en 1984 à partir de la conception néo-freudienne du sujet.

Nous nous proposons d'étudier[1] la manière dont le discours dramatique reflète ce phénomène. Nous partons de la thèse, avancée par Vion en 1992, qu'une « rencontre » peut actualiser dans le temps plusieurs systèmes de places, se présentant ainsi comme une « séquence » d'interactions successives. Mais, si elle peut se présenter globalement comme hétérogène, l'interaction doit pouvoir l'être aussi à tout instant de son déroulement.

Vion (1992, p.109-110) définit *le cadre interactif* « comme la nature du rapport social établi d'entrée, par et dans la situation ». La modification du cadre interactif au cours de la rencontre permet de parler d'interactions successives. Lorsque les

[1] La première version de cette étude a été publiée en 2012 dans le volume *Oralia : Polifonía e intertextualidad en el diálogo*, C. Ubaldina Lorda (coord.), Madrid, Arco/Libros S.L.

instances énonciatives se multiplient, amenant l'hétérogénéité des images du locuteur et de l'interlocuteur, le discours construit non pas une mais plusieurs interactions simultanées. L'*espace interactif* est une image composite de l'interaction, due à l'hétérogénéité des instances énonciatives et ayant pour corollaire la coexistence de plusieurs rapports de places.

Après quelques considérations sur la dimension interdiscursive et la structure compositionnelle du discours dramatique, une analyse pragmatique de texte permettra de mettre à jour l'apport conjugué des indications scéniques et du dialogue dramatique à la construction du cadre et de l'espace interactifs. À cet égard, le dernier épisode de *La Soif et la Faim* d'Eugène Ionesco, intitulé *Les messes noires de « La bonne auberge »*, est particulièrement illustratif : les didascalies, très amples et détaillées, concourent, avec le décor et le dialogue, à mettre en place deux interactions simultanées, deux scripts praxéologiques bien distincts.

2. *La Soif et la Faim* : fiction dramatique et interdiscursivité

2.1. L'univers de la fiction

Selon le témoignage de l'auteur, les quatre épisodes de *La Soif et la Faim* retracent le « journal » d'une quête spirituelle :

> **La fuite.** Un homme nommé Jean, qui vient d'emménager avec sa femme, Marie-Madeleine, et son enfant dans une vieille maison basse, décide tout à coup de quitter sa famille : il éprouve une « nostalgie ardente », une faim et une soif que rien ne peut assouvir. Après son départ furtif, Marie-Madeleine a la vision d'un jardin édénique où une échelle argentée se dresse jusqu'au ciel.
>
> **Le rendez-vous.** Jean croit avoir trouvé la terre de ses rêves : un plateau baigné de lumière et entouré de montagnes arides qui lui rappelle la Suisse, cette contrée « hygiénique où il vous est interdit de mourir ». Mais le bonheur se dérobe et tout l'espoir, toute cette joie de l'attente du bonheur vont pâlir et Jean plonge à nouveau dans « le cauchemar de la réalité ». Cette expérience ne fait que raviver sa faim et sa soif et le pousser à reprendre sa quête ardente et désespérée.
>
> **Le pied du mur.** Après un court séjour dans une habitation au pied d'une muraille où vit toute une société en version réduite, Jean se remet en route mais cette fois ce sera une pénible descente sous un ciel sombre, où la terre boueuse colle aux semelles.
>
> **Les messes noires de « La bonne auberge ».** Epuisé, Jean décide de s'arrêter un moment dans une auberge. Mais, à peine entré, il se retrouve dans une grande salle qui ressemble au réfectoire « d'une sorte de monastère-caserne-prison » habité par d'étranges moines portant habit de bure et cagoule. Il est accueilli par Frère Tarabas, « préposé aux visiteurs », qui l'invite avec empressement à s'asseoir, lui fait servir à boire et à manger pendant que d'autres moines surgissent l'un après l'autre qui s'assoient en rond autour de lui.
>
> Avant de partir, on lui propose d'assister à un « spectacle distrayant » que Tarabas appelle « le jeu de l'éducation-rééducation ». Deux hommes sont amenés dans des cages,

deux moines-clowns incarnant Tripp et Brechtoll, emprisonnés pour leurs convictions. La « cure de désintoxication » qu'on leur inflige en faisant alterner la torture physique (la faim) avec la torture psychique (l'interrogatoire) finira par les « débarrasser de leurs automatismes mentaux ». Au début, Jean n'y comprend pas grand-chose. Il rit même à un moment donné, croyant qu'on joue la comédie. Mais petit à petit il se sent concerné par le drame des deux prisonniers et se solidarise avec eux. Pris d'inquiétude, il sent qu'il doit quitter ces lieux pour échapper à l'engrenage qui vient de se déclencher.

Ayant mangé à sa faim et bu à sa soif, Jean s'apprête à payer, mais les frères ne veulent pas de son argent, ils lui demandent de les servir à son tour. On lui fait revêtir la robe de bure et la cagoule, car il sera maintenant l'un des leurs. Pour combien de temps ? Le chœur des moines égrène une longue litanie de chiffres alors qu'à travers les barreaux on voit apparaître un jardin édénique où sa femme rajeunie et sa fille grandie l'appellent et l'attendent.

2.2. L'interdiscursivité constitutive

Selon la conception de l'école française d'analyse du discours, toute formation discursive présente une interdiscursivité constitutive, car tout discours se définit comme tel en relation avec d'autres discours. L'interdiscursivité est, dans les termes de Maingueneau (1987, p.88), « une intraction entre deux discours en position de délimitation réciproque ». Il s'ensuit que l'objet de l'analyse du discours n'est pas une formation discursive en soi mais l'interaction entre formations discursives, condition *sine qua non* de leur genèse et de l'émergence d'une identité discursive .

Dans *La soif et la Faim*, le discours se construit à travers une interaction plurielle avec d'autres formations discursives, avec l'architexte (cf. Genette 1986), avec d'autres œuvres dramatiques et d'autres pièces d'Eugène Ionesco lui-même.

En tant que discours dramatique, « La Soif et la Faim » interagit d'abord avec d'autres formations discursives : le *discours biblique et chrétien*, auquel la pièce emprunte certains motifs (la soif et la faim, l'échelle de Jacob, l'amour-dévotion, le paradis et le purgatoire, la grâce et la damnation, les noms propres Marie-Madeleine, Marthe, etc.) ; le *discours totalitaire*, que parodient les diatribes de Frère Tarabas, une apologie de la rééducation par le nettoyage du cerveau et de la liberté fondée sur le nihilisme ; enfin le *discours onirique*, inspiré par la pratique du rêve éveillé dirigé, qui fait émerger en surface des souvenirs d'un autre temps mais qui peut entraîner aussi la désagrégation du langage.

La pièce interagit en deuxième lieu avec l'architexte, le genre dramatique lui-même, dont elle se réclame mais qu'elle n'hésite pas à remettre en question dans un souci de renouvellement qui est la dimension fondamentale de l'œuvre ionescienne. Ce renouvellement

> consiste à dépouiller l'action théâtrale de tout ce qu'elle a de particulier : son intrigue, les traits accidentels de ses personnages, leur appartenance sociale, leur cadre historique, les raisons apparentes du conflit dramatique, toute la logique du conflit. (Ionesco 1966, p.298)

Le conflit se déplace sur un plan métaphysique, dominé par les contradictions et les problèmes existentiels de l'homme. Il en résulte, selon Jacquart (1991b, p.1764), un discours dépourvu de « caractère agonistique », pour lequel les principales « voies d'accès au théâtral » sont le ludique et l'onirique.

En troisième lieu, la pièce interagit avec d'autres œuvres dramatiques, notamment avec celle de Berthold Brecht, auteur avec lequel Ionesco n'a jamais cessé de polémiquer : le nom d'un des clowns du dernier épisode est Brechtoll, un nom-valise évoquant celui de Berthold Brecht. De même, le « spectacle pédagogique » intitulé « jeu de l'éducation-rééducation », exemple éclatant de théâtre dans le théâtre, relève d'une technique de distanciation qu'Eugène Ionesco a empruntée au dramaturge allemand.

La Soif et la Faim interagit en quatrième lieu avec d'autres pièces d'Eugène Ionesco : *L'homme aux valises, Le piéton de l'air, Voyage chez les morts, Le roi se meurt, Les Chaises, La leçon, Victimes du devoir*. Avec les trois premières pièces elle partage le thème de la vie, comme voyage vers nulle part, un voyage épuisant et parsemé d'obstacles. Avec *Le roi se meurt*, elle partage la perception physique de l'écoulement du temps à travers le vieillissement, la dégradation universelle et la mort. Aux *Chaises*, la pièce reprend le thème de l'absence et du rendez-vous manqué, à *La leçon* le motif du petit tyran : policier, guide ou directeur général, maître d'école ou tueur d'enfants. Avec *Victimes du devoir*, elle partage le recours au rêve éveillé dirigé, technique pratiquée dans la thérapie des névroses et servant à explorer les profondeurs du moi.

Mais, à part cette interdiscursivité constitutive, le texte dramatique présente aussi une hétérogénéité compositionnelle marquée qui repose sur une relation complexe entre dialogue ou monologue, didascalies, indications de décor et liste des personnages.

3. Le discours dramatique comme interaction verbale

De par sa vocation mimétique, le théâtre se propose de donner au public l'illusion d'assister à une « tranche de vie » qui n'est qu'un des innombrables maillons de l'existence et du comportement social de l'homme. De par les contraintes du genre, la structure du discours dramatique reproduit inévitablement le dispositif de l'interaction verbale (cf. Kerbrat-Orecchioni 1990) : site, schéma participatif, matériel verbal, paraverbal et non verbal.

Le *décor* correspond au site dans sa double dimension, spatiale et temporelle. La *liste des personnages* fournit le schéma participatif, spécifiant le nombre et le rôle social des interactants. À côté du *dialogue dramatique* les autres composantes interviennent de façon essentielle dans la construction du sens : si le dialogue et le monologue recouvrent tout le domaine du verbal, les *didascalies* portent d'une part sur le paraverbal (prosodique et vocal) et d'autre part sur le non verbal cinétique (proxémique, postural, mimo-gestuel) et statique (physionomie, maquillage et vestimentation).

Cette composition textuelle hétérogène donne lieu à une interaction complexe, au sein même du texte, entre dialogue et monologue dramatiques et les autres composantes. Celles-ci sont soumises à un traitement esthétique qui les transpose dans un cadre fictionnel-symbolique et les réinterprète en fonction du sens que le dramaturge vise à construire.

Le théâtre d'avant-garde, créé à l'aube des années 1950 par Ionesco, Becket, Adamov, Genet, Tardieu, est, selon Jacquart (1991a, p.XLIV), un « art composite, dialogué, spatialisé, temporalisé, spectacularisé » qui « 'sensorialise' la communication en exploitant pleinement la gestuelle, la kinésique, la proxémique, les bruitages et les éclairages ». Le dialogue cesse d'y occuper la place capitale que lui assignait la dramaturgie traditionnelle : c'est que la parole n'est plus considérée comme l'unique moyen d'expression dramatique, mais comme un moyen parmi d'autres.

Au centre de cet univers dramatique ne se trouvent pas l'intrigue, le déroulement des événements ou l'évolution des sentiments mais « la représentation concrète, quasi physique de la situation existentielle » par le biais du langage non verbal et d'une construction de facture musicale comportant leitmotive et changements de tonalité (Jacquart 1991c, p.1533). D'où le rôle crucial qui revient chez Ionesco aux didascalies – indications portant sur la scénographie, la proxémique, les costumes et le jeu des acteurs – qui occupent une place importante dans l'économie du texte.

L'analyse du dernier épisode de *La Soif et la Faim*, intitulé *Les Messes noires de « La Bonne Auberge »* vise à mettre en évidence l'apport décisif des didascalies à la construction de ce que Robert Vion appelle cadre et espace interactifs. Le discours dramatique construit successivement deux cadres interactifs, l'auberge et la prison, mais le passage de l'un à l'autre est presque insaisissable, car le script de l'auberge englobe celui de la prison et *vice versa*, le script de la prison englobe celui de l'auberge. L'hétérogénéité des instances énonciatives fait de chaque cadre un espace composite qui articule deux systèmes de places : le premier est fondé sur des rapports de civilité et de convivialité, alors que le deuxième repose sur des rapports d'autorité et de domination.

4. Le cadre de l'auberge : pluralité des instances énonciatives

Les indications scénographiques placent d'emblée le décor et les personnages sous le signe de l'ambiguïté : « la scène représente la grande salle ou réfectoire d'une sorte de monastère-caserne-prison ». Frère Tarabas « a l'air d'un moine et pas tout a fait l'air d'un moine, cagoule sur la tête, pas de croix ». Les autres Frères de leur côté ont l'air de « faux moines » (*La Soif et la Faim*, p.850-851).

4.1. Définition du cadre interactif

Dans l'optique de l'approche interactionniste, le contexte, défini en tant que situation de communication, fait partie intégrante du texte. Selon Kerbrat-Orecchioni « le contexte s'identifie à l'ensemble des représentations que les interlocuteurs ont du contexte, représentations qui peuvent être ou non partagées par les participants du processus communicatif » (dans Charaudeau et Maingueneau, 2002, p.135).

Comme dans les précédents épisodes de la pièce, le site fait l'objet d'une redéfinition au cours d'un bref échange où Jean et Frère Tarabas négocient les représentations qu'ils ont du contexte. Nous assistons à une première tentative de définir la situation où l'on se trouve avec tout ce qu'elle implique : lieu, images identitaires, rôles sociaux, finalités.

(1) **Jean** : Vous êtes le supérieur de l'établissement ?
Frère Tarabas : Pas du tout. Je suis le Frère Tarabas, préposé aux visiteurs. (*Jean regarde la pièce de tous les côtés*). Voyez, ce n'est pas exactement un monastère, n'est-ce pas ? Non. Cette pièce n'est pas non plus la salle de garde d'une caserne […]. Peut-être cela a-t-il été, au cours des siècles des bâtiments qui ont pu seulement servir de prison, de collège, de monastère, de château-fort, d'hôtel. Cela a dû changer plusieurs fois d'emploi. Ce n'est plus rien de tout cela. C'est un établissement, comme vous le disiez […]. Nous sommes vêtus d'une robe de bure par commodité. Si nous avons l'air de religieux, c'est que, d'une certaine façon, religieux nous le sommes tous. Non. Je ne suis pas le Frère Supérieur. Le Frère Supérieur, c'est lui… Il vous souhaite la bienvenue, vous remercie de nous faire confiance.
Jean : Je le remercie vraiment.

(*La Soif et la Faim*, p.852).

Une fois qu'il aura bu un bon coup, Jean va conclure : « Je comprends, vous tenez une auberge à l'ancienne mode, un relais pour voyageurs » (*idem,* p.854), ce que Frère Tarabas se hâtera de confirmer. Sa longue intervention contient toute une série de négations descriptives qui révèle une tournure d'esprit typique pour un adepte du nihilisme.

Le script de l'auberge, qui domine la première partie de cet épisode, s'amorce dès l'entrée de Jean. L'accueil de Frère Tarabas, « préposé aux visiteurs », est celui

d'un parfait amphitryon, un peu trop empressé et obséquieux, tout de même. Il invite son hôte à s'asseoir et lui fait servir à boire et à manger.

(2) **Frère Tarabas** : Vous êtes chez vous. Prenez ce tabouret, asseyez-vous. Vous nous raconterez tout cela. (*Jean se laisse tomber sur le tabouret*) Comme ceci. Voilà.
Jean, *essuyant la sueur de son front avec son mouchoir* : Je vous remercie de vouloir bien me recevoir.
Frère Tarabas : Nous aimons beaucoup accueillir des visiteurs chez nous […]. Lorsque des gens comme vous, qui ont beaucoup voyagé, viennent nous rendre visite, nous les recevons avec empressement. Nous sommes heureux de connaître un peu ce qui se passe dans le monde.
Jean : Merci. Merci de tout cœur.
Frère Tarabas : C'est nous qui vous remercions de vouloir bien rester chez nous quelques instants.
Jean : Non, c'est moi.
Frère Tarabas : Non, c'est nous.
(*La Soif et la Faim*, p.852)

Dans les termes de Goffman (1973, p.76) on a affaire là à un échange confirmatif d'ouverture illustrant la « ritualisation de la sympathie d'identification ». Les besoins et les désirs d'un individu, sa situation telle qu'il la définit lui-même indiquent à un autre individu « comment formuler des gestes rituels d'intérêt ».

> C'est là que nous trouvons, dit Goffman, les faveurs et la sollicitude que prodiguent un hôte sous la forme de nourriture, de boisson, de confort et de logis ; les « gentillesses » que sont les demandes à propos de la santé, des expériences faites au cours d'un récent voyage…

La situation, telle qu'elle est définie par les deux participants, est une interaction complémentaire de type transactionnel, où la politesse tend à infléchir les rapports inégalitaires. Ce cadre interactif est associé à certains rôles, images identitaires et actes de parole : un voyageur qui veut se reposer et se restaurer, un moine « préposé aux visiteurs » qui met un peu trop d'empressement à le servir, des échanges de présentation et de remerciements.

4.2. Un espace interactif hétérogène

Mais Frère Tarabas et les autres moines ont une manière particulière de jouer les aubergistes, ce qui introduit progressivement un autre système de places. Le positionnement hétérogène des sujets et la diversification de l'espace interactif dérivent ici de la nature multicanale de l'interaction. Si le verbal et en partie la gestuelle construisent des rapports de prévenance et de convivialité, propres au cadre de l'auberge, le non verbal statique (décor, objets, costumes) et le mouvement scénique laissent percer des rapports d'autorité et de domination qui annoncent le script de la prison.

Un premier élément a trait à la manière dont Jean est servi par les faux-moines. On lui apporte à manger dans une écuelle et dans une gamelle mais, d'autre part, on lui offre de lui laver les pieds et de lui appliquer une serviette chaude sur la figure. Ce sont des services ambigus d'abord parce qu'ils ne sont pas habituels dans une auberge et ensuite parce qu'ils n'ont pas été sollicités par le voyageur, qui a l'air de les subir plutôt que d'en profiter. Du reste, l'application répétée de la serviette chaude sur la figure « entre une bouchée et une gorgée » a visiblement l'air de gêner Jean. Serait-ce parce que cela l'empêche de manger ou parce que cela menace de l'étouffer ?

La présence insidieuse du script de la prison est signalée surtout par le mouvement scénique et par les postures du personnage collectif. Les moines « entrent l'un après l'autre, discrètement » (*La Soif et la Faim*, p.853) et se mettent en rond près de Jean, l'enfermant comme dans un cercle. Le Frère chasseur s'installe près de la porte d'entrée une carabine à la main, ce qui fait confusément penser à une séquestration.

L'impression que Jean est pris dans un cercle fatal se raffermit lorsque les moines se mettent à le harceler de questions. À mesure que celles-ci tournent à l'interrogatoire, le discours de Jean devient saccadé et décousu et finit par se dissoudre dans une sorte de litanie. Sur le plan linguistique, cette désagrégation progressive du discours se traduit par des répétitions et des phrases stéréotypées, très courtes, souvent inachevées (cf. *ils allaient*) réduites peu à peu à des groupes nominaux et puis à des noms sans article.

(3) **Troisième frère** : Qu'avez-vous vu ?
Deuxième frère : Qu'avez-vous entendu ?
Jean : Ce que j'ai vu ? Ce que j'ai vu ? Oh, tellement de choses que je m'en souviens difficilement. Tout s'embrouille. Attendez…Attendez…J'ai vu des gens, j'ai vu des prairies, j'ai vu des maisons, j'ai vu des gens, j'ai vu des gens, j'ai vu des prairies… ah, oui… des prairies et des ruisseaux et des rails…des arbres...
Troisième frère : Quels arbres ?
Jean : De toutes sortes. Des arbres en fleurs, des arbres qui avaient perdu leurs feuilles, des arbres sans fleurs ni feuilles…oh oui, des arbres bordant les chemins. J'ai vu… des enfants […] un grand nombre d'enfants, blonds, bruns. Des enfants…
Deuxième frère : Leur avez-vous adressé la parole ? Vous ont-ils dit quelque chose ?
Jean : Heu…Ils allaient. Je les dépassais sur le chemin. D'autres venaient en sens contraire, me croisaient, s'éloignaient. Et puis j'ai vu des gens, des hommes, des femmes. Je ne pouvais leur parler à tous. Je ne leur ai point parlé. Je me dépêchais. Je n'avais pas le temps.

(*La Soif et la Faim*, p.857-858)

Par son caractère circulaire, *i.e.* par son faible apport informatif et les nombreux retours sur lui-même, le discours de Jean tient du pur rabâchage. C'est là une excellente illustration du fait que le non respect des principes de progression et de succession causale entraîne la dissolution de la trame narrative et la conversion du récit en description.

Mais tous ces ratés qui altèrent en égale mesure le langage et le discours sont le signe du changement lent mais progressif qui affecte le système de places. Il est préfiguré dès le début de l'épisode par des signaux repérables exclusivement au niveau du non verbal cinétique (proxémique, mimo-gestuel) ou statique (costumes, objets) que nous livrent les didascalies. La menace sourde que ces signaux font planer sur la première partie de l'épisode leur prête la fonction de signes avant-coureurs de la réclusion.

5. Le cadre de la prison : la communication piégée

Le moment où l'on fait savoir à Jean que tout ce qu'il dit sera noté et évalué par un jury, où l'on se met à passer au crible fin ses erreurs et ses oublis, sa conduite morale et toute son existence, c'est le moment où se fait jour un autre système de places et un autre cadre interactif. Le recours à des rapports de proximité et de prévenance pour introduire subrepticement des rapports d'autorité est de domination tient de ce qu'on appelle en analyse transactionnelle « communication piégée » (cf. Vion 1992).

Les moines-aubergistes qui s'affairaient autour de leur hôte cèdent la place à des enquêteurs sévères qui s'acharnent sur trois hommes pour les défaire de leurs « attaches passionnelles » et des idées inculquées par « une éducation erronée » (*La Soif et la Faim*, p.867) : Jean, « coupable de déficience spirituelle », Brechtoll, « un marxiste qui ne peut se passer de pain » et Tripp, un « religieux défaillant »[2] .

5.1. Emergence du nouveau système de places

Sans quitter le cadre de l'auberge, car on ne cesse d'apporter à Jean à boire et à manger, les participants se trouvent impliqués dans un système de places nettement plus autoritaire : la prévenance cède progressivement la place à la coercition. L'interrogatoire qu'on fait subir à Jean est un test dont les résultats seront évalués par le Frère psychologue et le Frère comptable. L'intervention du Troisième Frère et les réactions de Jean, qui a l'air de parler comme dans une transe, renvoient aux procédés d'exploration de l'enquête psychanalytique.

(4) **Troisième frère,** *à Tarabas* : Demandez au voyageur qu'il nous dise des choses plus intéressantes. Poussez-le dans les retranchements où des souvenirs s'abritent certainement.
Jean : La plaine morose, les sentiers perdus, les carrefours vides, des terrains vagues.
Frère Tarabas, *à Jean* : Le Frère supérieur nous demandera d'évaluer la valeur du

---

[2] *Entretien avec le dramaturge du 15 décembre 1987*, cité d'après Jacquart, « *La Soif et la Faim.* Notice », in *Théâtre complet* d'Eugène Ionesco, p.1759.

test. Il faut que nous notions. (*Au Troisième frère* :) Frère comptable, Frère psychologue, notez, notez. (*À Jean* :) Reprenez-vous. Voyons, forcez-vous un peu. Tout compte.
Jean, *mangeant et défaisant sa cravate et son faux col* : Couleur, rivière, tambour, rideau, ceinture, jardin, moustache…Dindon, rideau…
Troisième frère : Vous l'avez déjà dit.
Jean : J'étouffe… Voyons : cascade, tambour, école, parent, maison, soleil, dindon…
(*La Soif et la Faim*, p.859)

Le dédoublement des instances énonciatives et l'émergence des rapports d'autorité se font jour au niveau du lexique, des actes de langage, des réactions verbales et non verbales :

(i) demandes adressées par les moines à Frère Tarabas (*demandez au voyageur qu'il nous dise… ; poussez-le dans les retranchements où des souvenirs s'abritent…*) ;
(ii) injonctions adressées par Frère Tarabas au Troisième Frère (*notez, notez*) et à Jean lui-même (*reprenez-vous, forcez-vous un peu*) ;
(iii) réactions verbales et gestuelles de Jean, qui subit le test en victime : discours réduit à une longue énumération, le geste de défaire sa cravate et l'expression *j'étouffe*.

Frère Tarabas manie avec art les stratégies de la communication piégée : sa duplicité se manifeste par des éloges excessifs (« ce fut vraiment une conférence, dense et précise bien que dépouillée des ornements oratoires habituels ») et par des menaces à peine dissimulées : « nos frères ont pris des notes. Ils vous en ont donné. Rien ne sera perdu, pas un mot de ce que vous avez dit » (p.859).

Après l'interrogatoire, dont la conclusion tombe comme un verdict (Jean n'a vu que les côtés insignifiants, banals, quotidiens du monde, il se répète, oublie ou invente des choses), on lui propose d'assister à un « spectacle distrayant et peut-être aussi pédagogique » :

(5) **Frère Tarabas** : À présent nous voulons vous délasser, vous amuser. Que diriez-vous si nous vous proposions un spectacle distrayant ? Ne dites pas non. Vous nous vexeriez. Installez-vous confortablement. Il faut que vous soyez satisfait en nous quittant. Ne nous remerciez pas... (*La Soif et la Faim*, p.864)

La manière dont est formulée l'invitation laisse assez peu de place à un éventuel refus : le lexique (*nous voulons vous délasser, il faut que vous soyez satisfait*) et les actes directifs (*ne dites pas non, installez-vous, ne nous remerciez pas*) laissent percer une attitude autoritaire qui n'exclut pas le chantage sentimental.

5.2. Le « jeu de l'éducation-rééducation »

En quoi va consister ce spectacle pédagogique ? Dans un nouvel interrogatoire, appliqué cette fois à deux moines-clowns qui tiennent les rôles de Tripp et de Brechtoll. Le premier est croyant, le second est athée et ils sont emprisonnés pour leurs

« doctrines », donc pour des raisons opposées. Corroboré par la privation de nourriture, c'est-à-dire par la torture physique, ce nouvel interrogatoire agit comme une torture psychique destinée à mater la résistance des deux prisonniers : Tripp, le croyant, finira par abjurer sa foi et Brechtoll, l'athée, par se dire croyant.

Pour la réussite de ce « jeu de l'éducation-rééducation », Tarabas utilise les méthodes sadiques du lavage du cerveau. Il assume à la fois le rôle de juge d'instruction et de bourreau. Pour démontrer aux prisonniers qu'ils sont dans l'erreur, que la liberté ne vaut rien et qu'ils ont tort de s'y accrocher, il accumule sophismes et paradoxes :

(6) **Frère Tarabas** : Ici, vous êtes à l'abri de toutes attaches…En ce moment, vous êtes plus ou moins attachés, c'est exact, mais les attaches les plus réelles sont les attaches passionnelles. La vraie prison c'est l'aliénation de l'esprit. La torture physique, par exemple, vous libère de vos tortures morales […]. Libérez-vous de l'idée de sortir […]. Laissez-vous débarrasser des séquelles d'une éducation erronée […]. Lorsque vous vous serez défaits de vos lamentables préjugés, vous serez presque libres ou plutôt préparés à la liberté. (*La Soif et la Faim*, p.867)

Tout ce « jeu » fait entrevoir un appareil de puissance et d'oppression qui engendre la peur et la lâcheté. Tarabas sait bien qu'il finira par briser la résistance des prisonniers et par les contraindre au reniement, mais il se plaît à les harceler et à les humilier pour leur faire sentir tout le poids de son appareil d'oppression. Cette Inquisition anachronique se veut l'archétype de tous les régimes totalitaires qui ont marqué le XXe siècle.

Le nouveau système de places s'institue à travers deux interactions complémentaires qui consacrent le dédoublement des instances énonciatives:

– le « jeu de l'éducation-rééducation », qui met face à face les inquisiteurs et les prisonniers Tripp et Brechtoll ;
– la mise en scène par Frère Tarabas et ses aides de ce « spectacle pédagogique », destiné aussi bien à Jean qu'aux autres moines.

Si, dans le premier cas, les rapports d'autorité et de domination s'expriment de la manière la plus brutale et construisent l'image du tortionnaire qui s'acharne sur ses victimes, dans le cas de l'interaction entre acteurs et spectateurs, les rapports de domination empruntent la voie indirecte de la menace et du chantage. Le sort de Tripp et de Brechtoll doit servir d'exemple à tout individu qui tenterait d'échapper à cet engrenage. La finalité dernière de ce double jeu est de raffermir les rapports d'autorité et d'obéissance inconditionnée sur lesquels repose cet univers concentrationnaire.

(7) **Frère Tarabas :** Nous désirons votre bien, messieurs, votre bonheur. (*Applaudissements rythmés du côté rouge et du côté noir.*) Nous vous ferons suivre simplement une cure de désintoxication. Vous serez purifiés, sages. Vous aurez l'esprit souple. Vous serez tout à fait libres.
Tripp : Pourrons-nous nous en aller alors ? (*Mouvements indignés côté rouge*)

> **Brechtoll :** Ouvrira-t-on la cage ? (*Mouvements indignés côté noir*)
> **Frère Tarabas** : Après que vous serez désintoxiqués, vous ne jugerez plus du tout de la même façon […]. Votre intelligence sera nettoyée […]. En trente leçons, dégagés de tout ce qui vous pèse, vous serez comme ces deux Frères illuminés (*il montre les Deuxième et Troisième Frères*) qui ne sont là que pour vous aider et vous servir. Eux ils ont fait l'apprentissage du désapprendre, ils sont passés par où vous êtes passé. S'en plaignent-ils ? Regardez-les, ça les fait rire. Ce sera parfait. Trente leçons, pas plus. Aujourd'hui c'est la première. (*Mimiques de Jean. Impassibilité des autres.*)
> (*La Soif et la Faim*, p.868)

On notera l'emploi de l'appellatif *messieurs*, qui marque ici non pas une relation de déférence mais une relation d'autorité, de même que l'appellatif *frère* sert en fait à étayer des rapports hiérarchiques. Pour atteindre le comble du sadisme, il est du meilleur effet d'accompagner la démolition de la personnalité humaine de certaines marques de considération et de civilité.

Comme dans le script de l'auberge, ce marquage hétérogène relève de l'ordre de la stratégie, qui consiste pour Tarabas à jouer simultanément de la civilité dans la domination et de la logique dans l'irrationnel. Mise au service de la communication piégée et d'un projet fondamentalement destructif, cette stratégie donne la pleine mesure de la duplicité et du sadisme du faux moine.

Ce sera de nouveau au paraverbal et au non verbal cinétique (mimique, postures, gestes) de marquer l'effet que ce double jeu produit sur Jean, qui passe insensiblement de la posture d'hôte-spectateur à celle de prisonnier. Tour à tour stupéfait et amusé, il se sent de plus en plus concerné par le drame des deux prisonniers et finit par s'identifier avec eux.

5.3. Marquage verbal et non verbal de la prise de conscience

Tout ce mouvement intérieur du protagoniste est rendu par les didascalies qui ponctuent les phases successives de sa prise de conscience : « *Au début, il a l'air de ne rien comprendre, est stupéfait ; il rit même croyant à un jeu, puis sa réaction devient douloureuse, dramatique à mesure qu'il arrive à comprendre* » (*La Soif et la Faim*, p.866).

Jean assiste d'abord à ce double jeu en spectateur amusé, puis il tente de s'y mêler et, complètement ignorant du vrai rôle qu'on lui assigne, il se risque « niaisement » à prendre le parti des enquêteurs.

(8) *Rire de Jean. Les autres ne rient pas* (p.867)
Mimiques de Jean. Impassibilité des autres (p.868)
Mimique de soulagement de Jean (p.869)

(9) **Deuxième Frère**, *à Brechtoll* : Il est quatre heures.
Jean, *criant de son siège, avec angoisse* : 6 heures, monsieur Tripp !

Troisième Frère, *à Tripp* : Midi, monsieur Tripp.
Jean, *même jeu* : Midi, monsieur Brechtoll. (p.870)

De plus en plus ému par « la passion des deux prisonniers », Jean y participe par des mimiques, des gestes et des paroles qui font écho aux tourments physiques et psychiques de Tripp et de Brechtoll :

(10) **Brechtoll :** À boire.
Tripp : J'ai soif, j'ai faim.
(*Jean avale comme s'il avait la gorge desséchée*). (p.871)

(11) **Tripp**, au Troisième Frère : Je vous en prie.
Jean, *de son siège* : Il vous en prie.
Frère Tarabas, *à Brechtoll* : Ne me priez pas, mon cher, priez le Seigneur tout puissant. (p.879)

(12) **Frère Tarabas**, *à Brechtoll* : Ce n'est pas de cette façon qu'il faut Lui parler. Il y a les usages, la méthode, un protocole, il y a la formule…
Brechtoll : La formule ?
Jean, *de sa place* : Quelle formule ? (*Son visage exprime les affres de Brechtoll et de Tripp*) **(**p.882)

(13) **Brechtoll :** Notre Père qui êtes aux cieux…
Frère Tarabas : Donnez-nous notre pain quotidien, notre pain quotidien.
Jean, *de sa place, et le côté noir et le côté rouge* (*en cadence et frappant dans les mains*) : Notre pain…quotidien…notre pain…quotidien… (p.883)

(14) **Tripp** : Non, je ne crois pas en Dieu, non je ne crois pas en Dieu.
(*Le dernier « je ne crois pas » est dit aussi par Jean et le côté rouge*)
Brechtoll : Oui, je crois en Dieu, oui je crois en Dieu.
(*Le dernier « je crois en Dieu » est répété par Jean et le côté noir*) (p.886)

Les réactions verbales et non verbales de Jean sont plus que des marques de solidarité ; elles indiquent une identification progressive avec les deux prisonniers dont il vit avec angoisse les tiraillements et les défaillances.

Ce lien empathique que la scène tisse entre eux relève toujours de la stratégie : ce n'est qu'une manière de faire comprendre à Jean qu'il aura désormais dans ce monde une place et une condition analogues à celles de Tripp et de Brechtoll.

À côté de ce mouvement intérieur, les didascalies construisent un spectacle théâtral

> savamment orchestré: mouvements de foule réglés comme un ballet, contraste des factions symboliquement représentées par les couleurs rouge et noire, personnages incarcérés dans des cages, recours au cérémonial, au rituel, aux chœurs, aux applaudissements… (Jacquart 1991b, p.1764).

Pour mieux suggérer le double jeu associé aux deux interactions complémentaires, Jean-Marie Serreau a utilisé dans la mise en scène de la pièce deux niveaux: celui de la scène et un niveau surplombant, sorte de plate-forme où Jean est installé comme dans une loge de théâtre.

5.4. Force illocutoire et nouveaux rapports de place

La première tentative du héros d'échapper à l'engrenage qui vient de se déclencher est habilement déjouée par Frère Tarabas. L'échange qui suit illustre la coarticulation des deux systèmes de places: d'un côté, des rapports de civilité, traduits par des actes d'invitation et d'acceptation, de l'autre, des rapports d'autorité s'exprimant à travers des actes indirects.

(15) **Jean**, *venant vers Tarabas* : Ecoutez, Frère Tarabas !
Frère Tarabas, *se tournant vers Jean* : Pardon ?
Jean : Dois-je assister à toute la scène ? (*Murmures du côté rouge, côté noir*)
Frère Tarabas : Comme vous voulez. Il serait malséant de partir sans voir la suite. Les comédiens seraient vexés. Cela ne va pas trop durer. Nous savons que vous êtes pressé. Allez vous asseoir (*Jean va reprendre sa place*).
(*La Soif et la Faim*, p.872)

La question de Jean dissimule une demande de permission, tandis que les allégations de Tarabas ont la valeur illocutoire d'un refus. Mais le faux moine recourt à une formulation indirecte et graduelle: de *comme vous voulez*, qui crée l'illusion du choix, à la prescription catégorique *allez vous asseoir*, il aligne des arguments qui visent à persuader par le chantage.

La demande de permission comme le refus qui lui succède attestent l'émergence d'un rapport nettement hiérarchique. Ce positionnement implique d'autres images identitaires: ce n'est plus l'hôte qui s'adresse au patron de l'auberge mais le prisonnier au geôlier.

La seconde tentative de Jean, qui emprunte toujours la forme d'une demande indirecte, suscite de la part de Tarabas une réaction qui donne la pleine mesure de sa perfidie. Tout en jouant de l'équivoque et du sous-entendu, le discours de Frère Tarabas associe clairement l'idée d'obligation (*devoir des services, avoir des obligations*) et l'idée de punition (*cage de la solitude, ne pas pouvoir y tenir*), pour laisser entendre une menace.

(16) **Jean** : Je vous suis infiniment reconnaissant de votre accueil. Votre demeure est ravissante. Quelle allure, quel style ! Je me sens mieux que tout à l'heure. Je vous en remercie, je voudrais continuer ma route.
Frère Tarabas : Nous nous devons des services les uns aux autres. Nous sommes des humains. Nous avons des obligations les uns vis-à-vis des autres, à moins de préférer la cage de la solitude. Mais cela n'est pas un endroit confortable. Vous ne pouvez y tenir ni tout à fait debout, ni tout à fait assis.
(*La Soif et la Faim*, p.889)

Jean essaie de mettre fin à cette rencontre en recourant à des actes propres à un échange de clôture : remerciements, éloges et demande de permission. Les qualifications emphatiques (*infiniment, ravissante, quelle allure, quel style*) relèvent chez lui d'une

stratégie destinée à flatter les faces de Tarabas en vue de pouvoir mieux négocier le prix des services reçus.

La troisième tentative de Jean se heurte à des interdictions suggérées exclusivement par le non verbal cinétique et statique :

(17) *Jean va du côté de la porte où se trouve le moine avec sa carabine qui lui interdit le passage. Il va vers le fond où il y a les barreaux sur un fond gris, c'est-à-dire la plaine déserte. – Il revient.* (*La Soif et la Faim*, p.890)

Jean s'apprête à payer ce qu'il doit pour le traitement qu'il a reçu, en espérant pouvoir hâter ainsi son départ. Mais les moines ne veulent pas de son argent, ils lui demandent de les servir à son tour. On lui fait revêtir la robe de bure et on lui met la cagoule, car il sera maintenant l'un des leurs.

L'échange qui suit consacre le divorce total entre l'être et le paraître, entre le discours de Tarabas, mensonger comme tout discours de propagande, et la réalité de l'univers concentrationnaire, suggérée par le décor, les costumes et les gestes des acteurs. Si les murs, les barreaux et l'habit de moine relèvent du non verbal statique, la main qui sort les plats, les gestes de Jean et ceux du Second Frère relèvent du non verbal cinétique.

(18) **Jean**, *à Frère Tarabas* : Que dois-je faire pour m'acquitter de ma dette ?
Frère Tarabas : Il vous semble que c'est une prison ici. Ce n'en est pas une. Les frères que vous voyez et qui s'installent à table ont l'air triste […]. Ils ne le sont plus. Ils ont l'air torturé. Pourtant ici il n'y a pas de torture. Leur mélancolie est apparente. En fait c'est de la sérénité.
Jean : On dirait qu'ils portent des chaînes.
Frère Tarabas : Regardez bien. Ils n'en ont pas. Qu'est-ce que vous racontez ? […] On ne leur fait pas de mal. Ils sont à l'abri du soleil et de la pluie. De la guerre et de la misère. Nos chirurgiens ont extirpé les germes des conflits qui étaient en eux et les rendaient malades.
(*La Soif et la Faim*, p.893)

Ces interventions de Frère Tarabas sont symétriques à l'intervention insérée dans l'échange d'ouverture (cf. *supra* 4.1.), à cette différence que les phrases négatives n'ont plus une fonction descriptive mais polémique, du fait qu'elles servent explicitement à infirmer les présupposés de Jean.

La place qu'on assigne désormais au visiteur est signalée par le terme d'adresse (*Frère Jean*), par le geste du Second Frère qui le revêt de la robe de bure et par les ordres du Troisième Frère.

(19) **Jean** : En ai-je pour longtemps ?
Frère Tarabas : Patience, Frère Jean, patience. Ne soyez pas nerveux. Vous allez, un instant…ou deux instants, remplacer un de nos Frères absent. (p.893)

Jean : Dites-moi, Frère, dites-moi, évaluez plus vite. Quand pourrai-je partir ?
Par une ouverture dans le mur, une main sort des écuelles, l'une après l'autre,

et des couverts, une marmite avec de la soupe, une louche, et Jean commence à servir les Frères qui sont à table, tandis que le Second Frère le revêt de l'habit de moine. Geste de Jean. (p.894)

(20) **Troisième Frère** : Commencez, faites votre service. Servez à table ces gens qui ont faim. Ne perdez pas votre temps. Allez, servez. Il faut que leurs gamelles soient toujours pleines. (*La Soif et la Faim*, p.895)

Le dialogue et les didascalies consacrent ainsi l'avènement d'un autre cadre interactif : à l'auberge-monastère succède la prison-purgatoire où Jean va expier indéfiniment ses égarements et ses faiblesses.

6. En guise de conclusion

L'analyse du IV-ème épisode de *La Soif et la Faim* illustre l'hétérogénéité foncière de l'espace interactif. À la suite de Vion (1992), on a pu constater que la complexité des instances énonciatives, l'ambivalence du site et de la situation, ainsi que la diversité des rôles à remplir entraînent la multiplication des rapports de places et des images identitaires.

Les didascalies, par elles-mêmes au début et puis en interaction avec le dialogue, mettent en place deux interactions simultanées relevant de cadres interactifs bien distincts. Les participants se trouvent en situation de parler de deux positions à la fois et de gérer deux systèmes de places. Les rapports associés au script de l'auberge sont des rapports de proximité et de convivialité qui se traduisent par des actes d'invitation et d'acceptation. Le système de places institué par le script de la prison repose sur des rapports d'autorité et de domination qui mettent en œuvre des actes d'accusation et de justification, de demande et de refus, d'injonction et de soumission.

Grâce à la richesse des indications scéniques portant sur le comportement verbal et non verbal des protagonistes de même que sur les « mouvements de foule » (chœurs, gestes rythmés, applaudissements), ces deux types de rapports se mêlent intimement : si dans la première partie de l'épisode, les rapports de proximité l'emportent sur les rapports d'autorité, dans la deuxième partie, ce sont les rapports de domination qui s'imposent avec les images récurrentes d'encerclement et de claustration.

Le discours dramatique construit ainsi une « communication piégée »: pour réaliser son projet fondamentalement destructif, la stratégie de Frère Tarabas consiste à instaurer progressivement des rapports de force et d'autorité en usant de rapports de civilité et de prévenance. Dans cette multiplication des instances énonciatives on retrouve toute la complexité de l'interaction verbale qui joue autant sur le dit que sur le non-dit, sur le verbal autant que sur le non verbal.

Références bibliographiques

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1984), « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, no. 73, p.98-111.

BAKHTINE, Mikhail (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.

BAKHTINE, Mikhail/Volochinov, V.N. (1977), *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Editions de Minuit.

BENMUSSA, Simone (1966), *Ionesco*, Paris, Seghers, coll. "Théâtre de tous les temps".

CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique (Dir.) (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours* Paris, Editions du Seuil.

GENETTE, Gérard (1986), « Introduction à l'architexte », in G. Genette et alii, *Théorie des genres*, Paris, Editions du Seuil, p.89-159.

GOFFMAN, Erving (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne,* vol. 2. *Les relations en public*, Paris, Minuit.

IONESCO, Eugène (1966), *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».

Idem (1991), *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade ».

JACQUART, Emmanuel (1991a), « À la recherche de Ionesco », préface au *Théâtre complet* d'Eugène Ionesco, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », p.XI-LXIII.

Idem (1991b), « *La Soif et la Faim*. Notice », in *Théâtre complet* d'Eugène Ionesco, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », p.1746-1765.

Idem (1991c), « *Les Chaises*. Notice », in *Théâtre complet* d'Eugène Ionesco, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », p 1529-1540.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1990), *Les interactions verbales*, vol. I , Paris, A. Colin.

MAINGUENEAU, Dominique (1987), *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette.

MEAD, George Herbert (1963), *L'esprit, le soi et la société*, Paris, Presses Universitaires de France.

VION, Robert (1992), *La communication verbale. Analyse des interactions*, Paris, Hachette Université.

Autres ouvrages

CHARAUDEAU, Patrick (1983), *Langage et discours. Eléments de sémiolinguistique*, Paris Hachette.

DUCROT, Oswald *et alii* (1980), *Les mots du discours*, Paris, Editons de Minuit.

Idem (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Editons de Minuit.

FLOREA, Ligia-Stela (2010), « Construction et fonctions du récit dans le discours médiatique », in *Actes du XXV-ème Congrès de Linguistique et de Philologie Romanes*, Innsbruck 2007, M. Iliescu, H. M. Siller-Runggaldier, P. Danler (Eds), Berlin, De Gruyter, tome V, p.49-61.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1992), *Les interactions verbales*, vol. II , Paris, Armand Colin.

ROULET, Eddy *et alii* (1985), *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne-New York-Paris, Peter Lang.

TRAVERSO, Véronique (1999), *L'analyse des conversations*, Paris, Nathan.

Interpellation, dialogisme et mise en scène du discours narratif dans *La Chute* d'Albert Camus

Cette étude[1] se propose d'examiner la fonction textuelle et discursive de l'interpellation dans le roman *La Chute* d'A. Camus : son rôle dans la construction d'une figure de narrataire-lecteur et les rapports complexes que l'interpellation entretient avec le dialogisme interdiscursif aussi bien qu'avec le dialogisme interlocutif.

Le fait que l'interpellation s'associe organiquement à un dialogisme marqué assigne au discours romanesque une structure d'échange (au sens de Roulet *et alii* 1985), inscrivant ainsi un discours *à priori* monologique dans une relation interlocutive et par là dans un cadre interactif (au sens de Vion 1992).

Avant de passer à l'analyse de texte, on va procéder à une approche théorique portant sur les rapports de l'interpellation avec la *fonction conative* de Jakobson (1963), avec la catégorie d'*intimation* de Benveniste (1974) et avec le *mode discursif allocutif* de Charaudeau (1983). Cette démarche, qui nous fait passer d'une fonction du langage à un archétype discursif, passe inévitablement par la réponse à la question : l'interpellation est-elle ou non un acte de langage ?

1. Des fonctions du langage aux archétypes discursifs

Si le schéma de l'acte de communication, tel qu'il a été présenté par Jakobson en 1960 et 1963 a fait l'objet de quelques sérieuses révisions (cf. Kerbrat-Orecchioni 1980, Charaudeau 1983), sa théorie des fonctions du langage garde encore son actualité, à en juger surtout d'après le rôle qu'on lui attribue dans les diverses typologies de textes ou de discours.

L'interpellation relève dans un premier temps de la fonction conative. Centrée sur le destinataire du message, celle-ci « trouve son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif et l'impératif », qui, sur le plan morphosyntaxique et même phonologique, « s'écartent des autres catégories nominales et verbales » (Jakobson 1963, p.216). L'opposition que postulait Jakobson entre phrases impératives et phrases déclaratives fait pendant à la distinction d'Austin entre énoncé performatif et énoncé constatif.

[1] Une première version de cette étude a été intégrée au volume *Dialog, discurs, enunţ. In memoriam Sorin Stati*, L. Ionescu-Ruxăndoiu & L. Hoinărescu (coord.), Editura Universităţii din Bucureşti, p.233-247.

Dans la mesure où, comme on le verra plus loin, l'interpellation sert aussi à établir un contact avec un destinataire proche ou éloigné, elle nous semble participer aussi de la fonction phatique. Dans la pragmatique de l'interaction verbale on désigne sous le nom de *phatiques* les marqueurs discursifs qui assurent, en tandem avec les régulateurs, le maintien du contact avec l'autre et par là les mécanismes de « synchronisation interactionnelle » (cf. Kerbrat-Orecchioni 1990).

Dans *L'appareil formel de l'énonciation*, publié pour la première fois en 1970, Benveniste retrace le programme de la théorie de l'énonciation, appelée aussi « pragmatique du premier type ». Selon sa conception (1974, p.85), le « cadre figuratif de l'énonciation » fonde la structure du dialogue où deux « figures en position de partenaires » assument alternativement le rôle de protagonistes de l'activité énonciative.

Parmi les grandes *fonctions syntaxiques et discursives* dont se sert l'énonciateur pour influencer le comportement de l'allocutaire, l'*intimation* occupe une place importante, car elle suppose « un rapport vivant et immédiat de l'énonciateur à l'autre dans une référence nécessaire au temps de l'énonciation » (1974, p.84). Quelle que soit la forme qu'elle revêt (ordre ou appel, impératif ou vocatif), l'intimation a partie liée avec l'interpellation.

Avec les « appareils langagiers » de Charaudeau (1983), on passe des fonctions du langage à ce que Bronckart appellera en 1993 « archétypes discursifs ». Il s'agissait pour ces auteurs, comme pour Adam (1992), de cerner les mécanismes textuels-discursifs qui régissent l'activité langagière, ou, dans les termes de Charaudeau (1983, p.58), « les grands ordres d'organisation de la matière langagière ». Entre les appareils langagiers de Charaudeau, les archétypes discursifs de Bronckart et les séquences prototypiques d'Adam il y a, en effet, des analogies évidentes.

L'appareil énonciatif, qui définit les places et le statut des protagonistes, leurs rapports et leur « image de parole », correspond au prototype discursif interactif de Bronckart. *L'appareil argumentatif,* qui organise l'univers de discours par des opérations de type cognitif, correspond chez Bronckart au discours expositif-théorique. *L'appareil narratif*, qui organise l'univers de discours du point de vue des actions et des qualifications humaines, renvoie dans le système de Bronckart à deux archétypes : le récit et la narration.

Le modèle de Charaudeau, qui contient aussi un *appareil rhétorique*, hérite aussi bien du modèle de Benveniste que de celui de Jakobson. Son *appareil énonciatif* renferme quatre composantes définies non comme un répertoire de marques linguistiques ou d'actes de parole mais « en termes de comportements langagiers davantage apparentés à ce que R. Jakobson a appelé les fonctions du langage » (1983, p.60), à savoir : énonciatif polémique, situationnel, textuel et intertextuel.

L'énonciatif polémique est un « comportement allocutif » centré sur le sujet destinataire (TUd) ; l'énonciatif situationnel est un « comportement élocutif » centré sur le sujet énonciateur (JEé) ; l'énonciatif textuel et intertextuel dénotent tous les deux un « comportement délocutif » tourné vers le propos énoncé (ILx). C'est l'énonciatif polémique qui nous intéresse pour l'étude de l'interpellation. Selon Charaudeau, la composante « polémique » dit quelque chose sur le rapport JE–TU (en prise directe l'un sur l'autre) mais aussi sur chacun de ces sujets en particulier : sur le TUd, qui se voit lié à JEé par un « contrat d'exécution », et sur le JEé, auquel l'énonciatif polémique assigne une position d'autorité.

Le *comportement allocutif* associé à cette composante présente, selon Charaudeau, trois formes ou « classes de modalisation » :

- *l'injonctif*, qui définit le rapport JE–TU comme « comminatoire », c'est-à-dire qu'il donne au JEé un statut d'autorité absolue et au TUd un statut de soumission. L'injonctif peut être spécifié à son tour par diverses modalités : ordre, interdiction, suggestion, jugement, avertissement, etc. ;
- *le discriminatif* qui définit le rapport JE–TU comme « interpellatif », c'est-à-dire qu'il donne au JEé un statut d'autorité (le droit à interpeller) et au TUd un statut de sujet discriminé parmi un ensemble d'individus et désigné comme destinataire obligatoirement impliqué dans un rapport au JEé. Le discriminatif peut être spécifié par des modalités telles : degrés de connaissance, hiérarchie sociale, affectivité, etc. ;
- *le sollicitatif* qui définit le rapport JE–TU comme une « demande de dire », c'est-à-dire qu'il donne au JEé le double statut de désir de savoir et d'autorité (le droit de questionner) et au TUd le double statut de possesseur du savoir et de soumission (obligation de répondre). Le sollicitatif peut être spécifié par des modalités d'identification, de qualification, etc.

Ces modalisations peuvent se combiner entre elles pour donner naissance à différentes modalités illocutoires impliquant chacune un certain cadre énonciatif. Un seul et même acte peut donc combiner deux ou trois formes de comportement allocutif : l'ordre ou l'avertissement peuvent inclure un discriminatif et un injonctif alors qu'une demande d'information peut combiner un discriminatif et un sollicitatif.

Si le terme « interpellatif » sert ici à caractériser le rapport de places qui sous-tend la modalisation discriminative, les exemples dont se sert Charaudeau (1983, p.61) pour illustrer cette modalisation combinent un appel et une injonction : *Hép ! Vous, là-bas ; s'il vous plaît, monsieur le Directeur ; à bientôt, mon brave »*.

2. L'interpellation, acte de parole et unité conversationnelle

2.1. De la sommation à l'apostrophe

Nous partirons de cette conception de l'acte de parole pour distinguer :

- un sens restreint, où l'interpellation se définit comme un *acte d'autorité*, un sous-type d'acte directif associé à un contrat d'exécution ;

– un sens large où elle se définit comme une modalité d'établir un contact par la parole, une modalité discursive qui convertit un injonctif ou un sollicitatif en phatique.

Selon le *Nouveau Petit Robert* (NPR 2007, p.1352), *interpellation* peut désigner depuis 1789 une « demande d'explications adressée au gouvernement par un membre du Parlement en séance publique » (ex. 1) ou une sommation adressée par un agent de police à un passant lors d'un contrôle d'identité (ex. 2).

Sont à ranger également dans cette catégorie les appels par lesquels l'enseignant sollicite l'attention ou la participation des élèves, de même que les diverses injonctions pédagogiques servant de rappel à l'ordre (ex. 3).

(1) Confirmez-vous, monsieur le Premier ministre qu'il ne s'agit pas d'un contrat à durée indéterminée mais d'un contrat à licenciement permanent ?
(question concernant le CPE posée par le député socialiste Alain Vidalies dans la séance du 7 février 2006 de l'Assemblée Nationale, *apud* Sandré 2010)

(2) Hé, vous, là-bas, vos papiers s'il vous plaît ! (exemple forgé)

(3) Attention tout le monde, c'est un jeu de mémoire !
Vous écoutez et moi je vous l'explique, hein !
Qui peut me dire comment ça se dit en anglais ? Natacha !
(exemples tirés de Rabatel 2004)

Au sens large, interpeller signifie « adresser brusquement la parole à quelqu'un pour interroger, insulter » (syn. *apostropher, appeler*) » (NPR 2007: 1357). Les exemples donnés par le *NPR* en guise d'illustration sont :

(4) Tout le monde se rencontrait, s'interpellait et conversait (Camus)
Les jeunes gens interpellant les filles… (Aragon).

Il s'agirait donc, selon cette acception, d'un ensemble d'actes qui combinent une apostrophe et une question ou une apostrophe et une invitation et qui servent à établir de manière intempestive un contact avec autrui, quel que soit le degré de connaissance ou les liens interpersonnels et sans qu'intervienne un rapport d'autorité.

2.2. L'interpellation comme préséquence

Dans la perspective d'une approche interactionniste, nous proposons de définir l'interpellation à partir de cette deuxième acception, comme une unité conversationnelle : une intervention initiative du type *préséquence* (cf. Moeschler 1985) qui inclut, à part l'apostrophe, une demande d'information, de permission, d'excuse ou autre.

Selon la conception de Moeschler (1985, p.98), qui s'inspire là de Shlegoff et de Levinson, la préséquence est une fonction interactive qui vise à « rendre acceptable, légitime interactionnellement et contextuellement l'acte directeur ». À la différence

des préliminaires et des préparations, qui sont des fonctions orientées du point de vue illocutoire ou argumentatif, les préséquences ne donnent aucune indication sur la nature de l'acte directeur. Ainsi, dans une intervention initiative comme celle que cite Moeschler : « Excusez-moi, monsieur. Est-ce que vous avez l'heure ? » l'acte d'excuse ne ferait qu'annoncer une activité réparatrice sans spécifier la nature de l'acte réparateur. Son rôle est avant tout d'atténuer l'intrusion territoriale liée à l'énonciation de la requête.

Mais supposons que l'échange ne s'arrête pas une fois qu'il aura atteint la structure prototypique réparation/ satisfaction/ appréciation et qu'il se fait suivre d'autres échanges, donnant lieu à tout un épisode conversationnel. Envisagée rétroactivement à ce niveau, l'intervention initiative citée par Moeschler acquiert dans sa totalité une fonction de préséquence.

L'*incipit* du roman *La Chute* illustre parfaitement cette troisième acception du terme. « Puis-je, monsieur, vous proposer mes services sans risquer d'être importun ? » est une interpellation au sens générique du terme : 'adresser brusquement la parole à quelqu'un pour interroger' (cf. NPR, 2007, p.1352). Même si l'interrogation n'est ici qu'un acte primitif servant, en relation avec le verbe modal et le performatif, à construire un acte dérivé d'offre de service, elle reste une forme de discours intempestif qui abolit l'équilibre interactionnel et met en danger les faces des interlocuteurs.

Le protagoniste du roman, Jean-Baptiste Clamence, juge pénitent, vivant depuis dix ans à Amsterdam, propose à l'inconnu qu'il rencontre dans un bar de lui servir d'interprète auprès du gérant de l'établissement. Il interpelle son compatriote d'une manière aussi polie que possible, pour réduire les risques auxquels il s'expose :

> (5) Puis-je, monsieur, vous proposer mes services sans risquer d'être importun? Je crains que vous ne sachiez vous faire entendre de l'estimable gorille qui préside aux destinées de cet établissement. Il ne parle, en effet, que le hollandais. À moins que vous ne m'autorisiez à plaider votre cause, il ne devinera pas que vous désirez du genièvre. Voilà, j'ose espérer qu'il m'a compris; ce hochement de tête doit signifier qu'il se rend à mes arguments. Il y va, en effet, il se hâte, avec une sage lenteur. Vous avez de la chance, il n'a pas grogné […] Mais je me retire, monsieur, heureux de vous avoir obligé. Je vous remercie et j'accepterais si j'étais sûr de ne pas jouer les fâcheux. Vous êtes trop bon. J'installerai donc mon verre auprès du vôtre.
>
> (A. Camus, *La Chute*, p.7)

La préséquence d'interpellation correspond au premier énoncé et inclut une apostrophe et un acte d'offre associé à une demande de permission.

Il convient de s'arrêter un peu sur les moyens dont se sert le locuteur pour parer aux effets négatifs de son interpellation : d'abord l'indirection (l'offre se joint à une demande de permission revêtant la forme d'une interrogation), puis le désarmeur

sans risquer d'être importun, qui contient le présupposé « je ne veux pas être importun », ensuite la justification (« Je crains que vous ne sachiez… ») qui sera confirmée par l'explication qu'il offre en réplique à son interlocuteur (« Il ne parle, en effet, que le hollandais »). S'y ajoutent enfin les formules de politesse à commencer par l'appellatif déférent et les tournures au subjonctif qui relèvent d'un style châtié légèrement emphatique.

2.3. Interpellation et interlocution

Comme on peut le constater, l'interpellation est une modalité discursive qui *va au-delà du simple appel à l'autre*, englobant une requête et une demande d'excuse ou une requête et une justification. La préséquence qu'elle engendre est plus qu'une manière de s'adresser à l'autre pour lui demander quelque chose, c'est une manière d'entamer la conversation, d'établir une relation par la parole.

En effet, elle donne lieu dans *La Chute* à un long entretien qui montre que, pour une nature communicative comme celle du protagoniste, toute occasion de s'entretenir avec un « homme d'esprit » est une bonne aubaine. À en juger d'après les thèmes abordés, la conversation est éminemment orientée vers la construction d'une relation interpersonnelle. Elle débute sous le signe de la gratuité absolue et glisse imperceptiblement du gérant du bar, affublé de l'aimable sobriquet de « gorille », à la ville d'Amsterdam et au caractère des Hollandais. Mais ce thème s'avère en fait un prétexte pour parler de Paris et de ses habitants. C'est là un objet de discours susceptible de rapprocher les deux personnages, même si Jean-Baptiste Clamence adopte en parlant de ses compatriotes un ton d'ironie cinglante.

(6) Ferez-vous un long séjour à Amsterdam? Belle ville, n'est-ce pas? Fascinante? Voilà un adjectif que je n'ai pas entendu depuis longtemps. Depuis que j'ai quitté Paris, il y a des années de cela. […]. Paris est un vrai trompe-l'oeil, un superbe décor habité par quatre millions de silhouettes. Près de cinq millions, au dernier recensement? Allons, ils auront fait des petits. Je ne m'en étonnerai pas. Il m'a toujours semblé que nos concitoyens avaient deux fureurs: les idées et la fornication. À tort et à travers, pour ainsi dire. Gardons-nous, d'ailleurs, de les condamner; ils ne sont pas les seuls, toute l'Europe en est là […].
Les Hollandais, oh non, ils sont beaucoup moins modernes. Que font-ils? Eh bien, ces messieurs-là vivent du travail de ces dames-là. Ce sont d'ailleurs, mâles et femelles, de fortes bourgeoises créatures […]. De temps en temps ces messieurs jouent du couteau ou du revolver, mais ne croyez pas qu'ils y tiennent. Le rôle l'exige, voilà tout…
(*La Chute*, p.10-11)

L'échange suivant est celui des présentations ; l'appellatif « docteur » qu'on vient de lui adresser est pour le protagoniste une occasion de dévoiler enfin son identité. Même si l'identité de l'autre se laisse attendre, c'est là un moment important pour la construction de la relation interpersonnelle. Tout en sachant qu'il convient

de respecter la discrétion de son compatriote, Jean-Baptiste Clamence ne pourra pas s'empêcher de lui adresser deux questions des plus indiscrètes.

(7) On nous apporte enfin notre genièvre. À votre prospérité. Oui, le gorille a ouvert la bouche pour m'appeler docteur […]. Au demeurant, je ne suis pas médecin. Si vous voulez le savoir, j'étais avocat avant de venir ici. Maintenant, je suis juge-pénitent. Mais permettez-moi de me présenter : Jean-Baptiste Clamence, pour vous servir. Heureux de vous connaître. Vous êtes sans doute dans les affaires? À peu près? Excellente réponse! Judicieuse aussi ; nous ne sommes qu'à peu près en toutes choses […]. Permettez-moi de vous poser deux questions et n'y répondez que si vous ne les jugez pas indiscrètes. Possédez-vous des richesses? Quelques-unes? Bon. Les avez-vous partagées avec les pauvres? Non. Vous êtes donc ce que j'appelle un saducéen. Si vous n'avez pas pratiqué les Ecritures, je reconnais que vous n'en serez pas plus avancé. Cela vous avance? Vous connaissez donc les Ecritures? Décidément, vous m'intéressez. (*La Chute*, p.12-13)

L'*incipit* du roman *La Chute* sert à introduire, avant que ne se mette en place le discours diégétique, une figure d'allocutaire-narrataire où il est impossible de ne pas entrevoir un avatar du lecteur lui-même. Le premier énoncé du texte peut très bien passer pour le discours interpellatif générique qu'un écrivain adresse d'emblée au lecteur en guise de *captatio benevolentiae*.

Ce discours construit aussi et surtout une figure de locuteur-narrateur : l'*ethos* d'un homme habitué à manier les phrases, *ethos* d'un orateur au plein sens du terme, esprit cultivé et raffiné, ironique et moqueur.

L'autoironie est du reste la modalité indirecte que le protagoniste choisit dès le début pour se présenter à son allocutaire : « À moins que vous ne *m'autorisiez à plaider votre cause*, il ne devinera pas que vous désirez du genièvre. Voilà […] ce hochement de tête doit signifier qu'il *se rend à mes arguments ».* Les expressions que nous avons mises en italique, de même que le style châtié et prétentieux, jouent un rôle décisif dans la construction de l'*ethos* du locuteur-narrateur.

3. Cadre interactif et deixis fictionnelle

3.1. Construction de la scène d'énonciation

La relation interlocutive est inséparable d'un contexte d'énonciation qui, bien que ne bénéficiant d'aucune description, est tout aussi présent dans le texte que les deux acteurs. Le contexte est introduit par un procédé du type *showing*, car il se construit par le biais de la référence associée au champ cognitif-perceptif du locuteur et de l'allocutaire.

Toute une série d'éléments concourent dans l'*incipit* du roman à mettre en place une situation dont les deux protagonistes sont partie prenante : la description définie

l'estimable gorille, les déictiques spatiaux *cet établissement, ce hochement de tête, voilà* et les déictiques temporels : présent actuel (*puis-je, je crains, vous désirez, j'ose espérer, il se rend, il y va, il se hâte*), passé composé (*il m'a compris*) et futur simple (*il ne devinera pas*).

À mesure que la conversation avance, le cadre interactif et situationnel se précise et s'élargit grâce la multiplication des déictiques personnels, spatiaux et temporels. Le moment où les deux personnages sont sur le point de se séparer, après avoir bu un second verre, doit retenir également notre attention, car il s'amorce toujours par une interpellation :

(8) Vous partez déjà ? Pardonnez-moi de vous avoir peut-être retenu. Avec votre permission, vous ne paierez pas. Vous êtes chez moi à Mexico-City, j'ai été particulièrement heureux de vous y accueillir. Je serai certainement ici demain, comme les autres soirs et j'accepterai avec reconnaissance votre invitation. Votre chemin… Eh bien… Mais verriez-vous un inconvénient, ce serait le plus simple, à ce que je vous accompagne jusqu'au port ? De là, en contournant le quartier juif, vous trouverez ces belles avenues où défilent des tramways chargés de fleurs et de musiques tonitruantes. Votre hôtel est sur l'une d'elles, le Damrak. Après vous, je vous en prie. (*La Chute*, p.14-15)

Il est évident que la question de Jean-Baptiste Clamence enchaîne sur du non verbal : son interlocuteur s'apprête à partir, peut-être qu'il se lève déjà. La demande d'excuse se fait suivre d'un acte complexe qui ne fait que rééditer l'interpellation du début : offre assortie d'une demande de permission. En échange, la promesse *je serai certainement ici demain* se veut, selon toute évidence, une réplique à une question imaginaire de l'interlocuteur qui voulait savoir quand il pourrait prendre sa revanche.

Le fragment d'énoncé *votre chemin* annonce un changement de décor dont les grandes lignes se dessinent déjà grâce aux descriptions définies *le port, le quartier juif, ces belles avenues, le Damrak.* L'énoncé inachevé reprend en écho une demande d'information, qui suscite de la part du protagoniste une nouvelle offre assortie d'une demande (indirecte) de permission : « mais verriez-vous un inconvénient à ce que je vous accompagne… ? »

Mais est ici non seulement un inverseur argumentatif signalant que l'énoncé qu'il introduit s'oppose aux conclusions qu'on pourrait retirer de *votre chemin…eh bien* où se rejoignent la fin d'une question et l'amorce d'une réponse. *Mais* est aussi un connecteur pragmatique reliant par-delà les actes de parole deux comportements opposés du locuteur-narrateur : l'intention de quitter l'étranger, après l'avoir renseigné sur son chemin, et l'offre de l'accompagner jusqu'au port et de continuer la conversation. C'est un *mais* analogue à celui qu'il avait utilisé au début pour annoncer son intention de se retirer, contredite peu après par la décision d'accepter l'invitation de l'autre.

3.2. Deixis empathique et point de vue partagé

La construction du site, qu'il s'agisse du Mexico-City, des rues d'Amsterdam, de l'île de Marken, du lac de Zuyderzee ou, pour finir, de la chambre même du protagoniste, se réalise par des actes de référence composant et simulant *a first person thinking reference* (cf. Castañeda 1989). L'univers référentiel associé au cadre interactif s'organise en fonction du champ cognitif et perceptif des deux personnages.

Les actes de référence prennent pour origine le ToSo de la situation d'énonciation représentée par le texte, de sorte que la perspective du locuteur-narrateur devient la perspective commune des deux protagonistes de la scène narrative. On voit ainsi se mettre en place une *deixis fictionnelle*, c'est-à-dire une deixis de la fiction secondaire (cf. Vuillaume 1990), ancrée dans la temporalité de l'acte de narration. En tant que dimension inséparable du cadre interactif construit par le texte, la deixis fictionnelle concourt à côté de l'interpellation à la mise en scène du discours narratif ; ce sont les éléments qui donnent au récit son « cadre scénographique », dans les termes de Maingueneau (1987 et 2003).

La deixis de la scène d'énonciation narrative est une *deixis empathique* ancrée dans un éternel présent, qui s'actualise à travers chaque acte de lecture (voir ici même « Narration au présent, deixis fictionnelle et point de vue »). Elle concourt à activer les mécanismes psychologiques d'identification du lecteur avec l'univers de la fiction, mécanismes qui résident essentiellement, selon Bakhtine (1978), dans un phénomène *d'exotopie réceptive*.

Pour illustrer ces aspects, le passage le plus intéressant est celui qui évoque le voyage à l'île de Marken et l'image du Zuyderzee.

> (9) Un village de poupée, ne trouvez-vous pas ? Le pittoresque ne lui a pas été épargné ! Mais je ne vous ai pas conduit dans cette île pour le pittoresque, cher ami. Tout le monde peut vous faire admirer des coiffes, des sabots […]. Je suis un des rares à pouvoir vous montrer ce qu'il y a d'important ici.
> Nous atteignons la digue. Il faut la suivre pour être aussi loin que possible de ces trop gracieuses maisons. Asseyons-nous, je vous en prie. Qu'en dites-vous ? Voilà, n'est-ce pas, le plus beau des paysages négatifs. Voyez, à notre gauche, ce tas de cendres qu'on appelle ici une dune, la digue grise à notre droite, la grève livide à nos pieds et, devant nous, la mer couleur de lessive faible, le vaste ciel où se reflètent les eaux blêmes […]. N'est-ce pas l'effacement universel, le néant sensible aux yeux ? Pas d'hommes, surtout pas d'hommes ! Vous et moi, seulement, devant la planète enfin déserte ! (*La Chute*, p.77-78)

Le mode allocutif et la deixis empathique y concourent ensemble à la construction du site et du cadre scénographique du discours narratif. Le mode discursif allocutif associé à l'interpellation comporte des demandes de dire (*qu'en dites-vous*), notamment

des demandes de confirmation (*ne trouvez-vous pas, n'est-ce pas*) mais aussi des demandes de faire (*asseyons-nous, voyez*).

La deixis empathique repose sur trois séries d'éléments: thématisation d'une entité non verbale (image visuelle du village), emploi du présent actuel (*nous atteignons*) et recours à une profusion de marques indexicales. Elles incluent, outre les déictiques personnels, des descriptions définies (*la digue, la grève, la mer, le ciel, les eaux*) des syntagmes démonstratifs (*cette île, ces maisons, ce tas de cendres*) et des déictiques spatiaux (*ici, à notre gauche, à notre droite, à nos pieds, devant nous*).

Ce genre de séquence descriptive construit ce qu'on pourrait appeler un point de vue partagé, c'est-à-dire une perception/pensée attribuée au couple locuteur/destinataire alias narrateur/narrataire. Soutenue par le mode discursif allocutif et par la deixis fictionnelle, la construction du point de vue partagé sert à activer les mécanismes d'identification empathique du lecteur avec l'univers de la fiction.

4. Inscription du dialogue dans le discours monologal

L'effet le plus intéressant de l'interpellation est le dialogisme marqué, qui imprime au discours romanesque – traditionnellement monologique – une structure d'échange.

Selon Bakhtine (1978, 1984), tout discours, même monologal, présente un dialogisme constitutif qu'il appelle *dialogisation interne*. L'originalité de ce discours romanesque réside dans le fait qu'il force les limites de la dialogisation interne jusqu'au point où elle côtoie la *dialogisation externe*. *La Chute* construit un discours monologal qui ne se borne pas à réagir à un discours étranger sur le mode de la confirmation ou de la réfutation.

Tantôt il s'applique à reconstruire le discours étranger par des reprises diaphoniques, tantôt il entreprend de le provoquer par des interpellations, des injonctions ou des questions. Dans un cas on a affaire, selon Bakhtine (1978), à un *dialogisme inter-discursif*, dans l'autre, on a affaire à un *dialogisme interlocutif*. À ces procédés s'ajoutent des marqueurs typiquement dialogaux : des phatiques (*allons, tenez, voyons, n'est-ce pas, voyez-vous, voulez-vous*) et des régulateurs (*oui, en effet, bon bon, vous avez raison*). Le discours monologal parvient ainsi à mettre en scène un dialogue.

En effet, les trois premières pages du roman se laissent diviser en plusieurs séquences comportant chacune une structure d'échange. Dans les termes de Roulet *et alii* (1985), les constituants immédiats qui se dégagent du texte sont des interventions constitutives d'échange liées par des fonctions illocutoires initiative et réactive. Afin de cerner de plus près la manière dont les structures dialogales s'inscrivent dans le discours monogal, nous avons procédé à une reconstruction des textes (5), (6) et (7) que nous avons donnés *supra* (cf. 2.2 et 2.3).

(5')

L : Puis-je, monsieur, vous proposer mes services sans risquer d'être importun? Je crains que vous ne sachiez vous faire entendre de l'estimable gorille qui préside aux destinées de cet établissement.

A : Il ne parle pas français ?

L : Il ne parle, en effet, que le hollandais. À moins que vous ne m'autorisiez à plaider votre cause, il ne devinera pas que vous désirez du genièvre. Voilà, j'ose espérer qu'il m'a compris; ce hochement de tête doit signifier qu'il se rend à mes arguments […]. Mais je me retire, monsieur, heureux de vous avoir obligé.

A : Restez, si vous voulez, et venez vous asseoir à ma table !

L : Je vous remercie et j'accepterais si j'étais sûr de ne pas jouer les fâcheux.

A : Mais pas du tout, au contraire.

L : Vous êtes trop bon. J'installerai donc mon verre auprès du vôtre.

(6')

L : Ferez-vous un long séjour à Amsterdam? Belle ville, n'est-ce pas?

A : Fascinante.

L : Voilà un adjectif que je n'ai pas entendu depuis longtemps. Depuis que j'ai quitté Paris, il y a des années de cela […]. Paris est un vrai trompe-l'oeil, un superbe décor habité par quatre millions de silhouettes.

A : Près de cinq millions, au dernier recensement.

L : Allons, ils auront fait des petits. Je ne m'en étonnerai pas. Il m'a toujours semblé que nos concitoyens avaient deux fureurs: les idées et la fornication. À tort et à travers, pour ainsi dire. Gardons-nous, d'ailleurs, de les condamner; ils ne sont pas les seuls, toute l'Europe en est là […].

A : Les Hollandais aussi ?

L : Les Hollandais, oh non, ils sont beaucoup moins modernes.

A : Que font-ils ?

L : Eh bien, ces messieurs-là vivent du travail de ces dames-là. Ce sont d'ailleurs, mâles et femelles, de fortes bourgeoises créatures […]. De temps en temps ces messieurs jouent du couteau ou du revolver, mais ne croyez pas qu'ils y tiennent. Le rôle l'exige, voilà tout […]. Ceci dit, je les trouve plus moraux que les autres, ceux qui tuent en famille, à l'usure. N'avez-vous pas remarqué que notre société s'est organisée pour ce genre de liquidation ?

(7')

L : On nous apporte enfin notre genièvre. À votre prospérité.

A : Le gorille a ouvert la bouche pour vous appeler docteur.

L : Oui […]. Au demeurant, je ne suis pas médecin. Si vous voulez le savoir, j'étais avocat avant de venir ici. Maintenant, je suis juge-pénitent. Mais permettez-moi de me présenter: Jean-Baptiste Clamence, pour vous servir. Heureux de vous connaître. Vous êtes sans doute dans les affaires?

A : À peu près.

L : Excellente réponse! Judicieuse aussi; nous ne sommes qu'à peu près en toutes choses […]. Permettez-moi de vous poser deux questions et n'y répondez que si vous ne les jugez pas indiscrètes. Possédez-vous des richesses?

A: Quelques-unes.

L : Bon. Les avez-vous partagées avec les pauvres ?

A : Non.

L : Vous êtes donc ce que j'appelle un saducéen. Si vous n'avez pas pratiqué les Ecritures, je reconnais que vous n'en serez pas plus avancé.
A : Mais si, cela m'avance.
L : Vous connaissez donc les Ecritures? Décidément, vous m'intéressez.

Chaque séquence dialogale s'amorce par une interpellation (offre de service, question, vœu), censée susciter chez l'allocutaire une réaction verbale ou non verbale, dont le discours du narrateur fixe la trace. Ces phénomènes relèvent pour une grande part de la diaphonie, qui consiste, selon Roulet *et alii* (1985, p.71) à reprendre et à « réinterpréter dans son propre discours la parole du destinataire pour mieux enchaîner sur celle-ci ».

Cette déconstruction/ reconstruction du texte nous permet de distinguer deux genres de manifestations du dialogisme marqué : les reprises diaphoniques (*fascinante, près de cinq millions, les Hollandais, que font-ils, à peu près, quelques-unes, cela vous avance*) et les réactions à un discours implicite (*je vous remercie et j'accepterais si je savais…, vous êtes trop bon, oui au demeurant je ne suis pas médecin*).

Elles visent non seulement à simuler un dialogue parfaitement cohérent mais aussi à susciter et à relancer le discours narratif. Le dialogisme marqué concourt de façon décisive à l'émergence d'un cadre interactif fictionnel qui sert de déclencheur et de dispositif scénique au discours narratif.

5. L'interpellation comme stratégie discursive

On a pu constater que l'interpellation joue un rôle important dans la construction d'une figure de locuteur et d'allocutaire, dans la mise en place d'une relation interlocutive inséparable d'un référentiel énonciatif et, par-dessus tout, dans la mise en place d'un discours dont les structures dialogiques frisent de près les structures dialogales.

Ces constats amènent à conclure que l'interpellation et le mode discursif allocutif qu'elle engendre ont dans *La chute* d'Albert Camus une fonction structurante. D'une part, ils mettent en place un dispositif textuel-discursif servant de déclencheur et de cadre scénographique au discours narratif proprement dit. D'autre part, ils servent à relancer le discours narratif d'une séquence à l'autre et d'un chapitre à l'autre contribuant ainsi à ponctuer et à structurer le texte du roman.

La fonction structurante de cette stratégie discursive joue, selon nous, à trois niveaux :

- le mode allocutif avec tout ce qu'il suppose (adresse directe, actualisation de la relation interlocutive, référence au contexte, simulation de l'échange) a le rôle de marquer le changement de plan discursif : de la fiction secondaire à la fiction principale et *vice versa* ;

– au cadre de la fiction secondaire, chaque préséquence interpellative a le rôle de préparer et de légitimer la poursuite du récit et de la confession, qui est une activité à risque. Les préséquences, le mode allocutif et la dialogisation sont des stratégies destinées à favoriser l'entrée en confidence et le déploiement de cette activité discursive ;
– la préséquence interpellative et le mode allocutif jouent un rôle important dans l'organisation même du texte : dans la division et le marquage des épisodes et du plan global de texte. Pour s'en convaincre, il suffit d'examiner brièvement les *incipits* de chaque unité textuelle (qui équivaut à un chapitre).

Chaque chapitre[2], numéroté de 1 à 6, s'ouvre par une interpellation, à l'exception du dernier, qui s'achève par une telle séquence.

Si le premier chapitre s'amorce par l'offre de service que Jean-Baptiste Clamence adresse à l'inconnu qui vient de franchir le seuil du Mexico-City (cf. *supra* **2.2.**), le second chapitre commence par une question.

> Puis-je, monsieur, vous proposer mes services sans risquer d'être importun? Je crains que vous ne sachiez vous faire entendre de l'estimable gorille qui préside aux destinées de cet établissement. (Début du 1er chapitre, p.7)

> Qu'est-ce qu'un juge pénitent ? Ah ! je vous ai intrigué avec cette histoire. Je n'y mettais aucune malice, croyez-le, et je peux m'expliquer plus clairement. Dans un sens, cela fait même partie de mes fonctions. (Début du 2e chapitre, p.21)

Au début du deuxième chapitre, le cotexte présente la question comme une reprise en écho, c'est-à-dire comme une question attribuable au coénonciateur.

Ce qu'elle a d'intéressant une telle interpellation, c'est que, dans la perspective de l'acte de production (inscrit dans la fiction secondaire), elle se présente comme issue de la rencontre avec un discours antérieur, donc comme relevant du dialogisme interdiscursif. Dans la perspective de l'acte de réception (lecture), la préséquence interpellative relève au contraire du dialogisme interlocutif, car elle anticipe sur une réaction possible du lecteur. La séquence allocutive qui suit la question annonce clairement l'intention de fournir l'explication sollicitée et précède de près la séquence narrative, qui s'amorce dès le second paragraphe : « Il y a quelques années, j'étais avocat à Paris et, ma foi, un avocat assez connu » (p.21).

Le troisième chapitre s'ouvre par un acte de remerciement. On n'a plus affaire à une reprise diaphonique mais à une reprise par implicitation : le remerciement ne fait que réagir à un discours antérieur, dans ce cas une question ou une injonction qui encourageait et engageait le protagoniste à poursuivre son histoire :

---

[2] Les six unités textuelles qui composent le roman *La Chute* ne portent ni titre ni numéro. Nous les avons dénommées « chapitres » et numérotées de 1 à 6 pour les besoins de l'analyse.

> Vraiment, mon cher compatriote, je vous suis reconnaissant de votre curiosité. Pourtant, mon histoire n'a rien d'extraordinaire. Sachez, puisque vous y tenez, que j'ai pensé un peu à ce rire, pendant quelques jours, puis je l'ai oublié. (Début du 3e chapitre, p.47)

La suite du texte le confirme : « Sachez, puisque vous y tenez ... ». Cet énoncé métadiscursif, qui abonde en marques allocutives, sert à introduire dès le premier paragraphe un nouvel épisode de l'histoire : l'épisode clef du suicide de la jeune fille.

Le quatrième chapitre s'ouvre par une demande de confirmation, ou, dans les termes de l'analyse conversationnelle, par un marqueur de recherche d'approbation discursive.

> Un village de poupée, ne trouvez-vous pas ? […]. Mais je ne vous ai pas conduit dans cette île pour le pittoresque, cher ami. Tout le monde peut vous faire admirer des coiffes, des sabots et des maisons décorées [...]. Je suis un des rares, au contraire, à pouvoir vous montrer ce qu'il y a d'important ici. (Début du 4e chapitre, p.77)

Sa présence au début du chapitre qui retrace le voyage à l'île de Marken n'est pas du tout accidentelle. Tout comme la description *in situ* qu'elle introduit (voir *supra* **3**), la demande de confirmation assume une fonction importante au sein de l'interaction verbale : activer et stimuler le partage des représentations et des émotions.

À l'échelle du discours romanesque, la construction d'un point de vue partagé est une stratégie servant à la mise en scène du discours narratif et à l'activation des mécanismes d'identification empathique du lecteur avec le narrataire.

Le cinquième chapitre commence par un acte de réfutation qui renvoie à une intervention implicite de l'allocutaire, relativement facile à restituer : « On dirait que le bateau n'avance pas ».

> Vous vous trompez, cher, le bateau file à bonne allure. Mais le Zuyderzee est une mer morte ou presque […]. Alors nous marchons sans aucun repère, nous ne pouvons évaluer notre vitesse. Nous avançons et rien ne change. Ce n'est pas de la navigation, mais du rêve. (Début du 5e chapitre, p.103)

Ce début de chapitre est symétrique du précédent, car il sert à embrayer le discours sur une nouvelle description : « Dans l'archipel grec j'avais l'impression contraire... ». Comme l'archipel grec n'est ici qu'un souvenir, ce qu'on nous présente cette fois ce n'est plus un décor *in situ* mais un décor remémoré.

Il convient de s'arrêter un moment sur le terme d'adresse, *cher* qui marque une nette progression par rapport à l'appellatif *monsieur* du début du roman. Les termes d'adresse marquent d'un chapitre à l'autre une réduction significative de la distance interpersonnelle : de *monsieur, cher compatriote* à *cher ami*, *cher* et *cher maître*.

Dans le dernier chapitre, la séquence interpellative est située à la fin : elle clôt ainsi le chapitre et le roman, qui s'achève à peu près comme il avait commencé.

> Alors, racontez-moi, je vous prie, ce qui vous est arrivé un soir sur les quais de la Seine et comment vous avez réussi à ne jamais risquer votre vie... (Fin du 6e chapitre, p.155)

Mais cette position n'ôte pas à l'interpellation sa fonction de préséquence, car la prière que Jean-Baptiste Clamence adresse à son allocutaire ne fait qu'annoncer un autre entretien, un autre récit et une autre confession.

L'interpellation finale s'associe dans l'économie du roman à un déclencheur 2, c'est-à-dire au point culminant : le moment où l'étranger dévoile enfin son identité et où l'on réalise que cet autre n'est en fait qu'un *alter-ego* du locuteur, une instance qui consacre, par-delà la complicité entre narrateur et narrataire, celle de l'écrivain et de son lecteur : « hypocrite lecteur – mon semblable – mon frère ! »

6. En guise de conclusion

L'analyse portant sur la fonction textuelle-discursive de l'interpellation dans *La Chute* d'A. Camus, a essayé de mettre en évidence :

– son rôle dans la construction d'une figure de locuteur-narrateur et d'une figure d'allocutaire-narrataire qui représentent les deux pôles de la scène d'énonciation ;
– les rapports complexes que l'interpellation entretient ici avec le dialogisme, notamment avec la diaphonie, qui confère à l'allocutaire une présence effective dans la fiction (secondaire) ; il y est présent non seulement à travers les diverses marques allocutives mais aussi par la manière dont se construit le discours qui lui est adressé ;
– le fait que l'interpellation s'associe organiquement à un dialogisme marqué assigne au discours romanesque une structure d'échange, inscrivant ainsi un discours *à priori* monologique dans une relation interlocutive et par là dans un cadre interactif ayant son propre système de référence centré sur la deixis empathique.

Dans la mesure où elle débouche sur une interaction verbale aplatie (car reposant essentiellement sur la diaphonie et le *recipient designed*), l'interpellation engendre un mode discursif qui sert de déclencheur, de cadre scénique et d'organisateur au discours narratif proprement dit.

Références bibliographiques

ADAM, Jean-Michel (1992), *Les textes : types et prototypes*, Paris, Natahan.

BAKHTINE, Mikhail/Volochinov, V.N. (1977), *Le marxisme et la philosophie du langage*, traduit et présenté par M. Yaguello, Paris, Editions de Minuit.

BAKHTINE, Mikhail (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

I d e m (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris Gallimard.
BENVENISTE, Emile (1974), *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, chap.V, Paris, Gallimard.
BRONCKART, Jean-Paul (1993), « L'organisation temporelle des discours. Une approche de psychologie du langage », *Langue française*, 97, p.3-13.
CAMUS, Albert (1956), *La Chute*, Paris, Gallimard, collection Folio.
CASTAÑEDA, Hector-Neri (1989), *Thinking, Language and Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
CHARAUDEAU, Patrick (1983), *Langage et discours. Eléments de sémiolinguistique*, Paris Hachette.
FLOREA, Ligia-Stela (2005), « Narration au présent, deixis fictionnelle et point de vue », *Revue de sémantique et pragmatique*, 17, 69-88.
JAKOBSON, Roman (1960), « Closing statements : Linguistics and Poetics », in T. A. Sebeok (éd), *Style in Language*, New York.
I d e m (1963), « Linguistique et poétique », in *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Editions de Minuit.
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980), *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin
I d e m (1990), *Les interactions verbales*, vol. I, Paris, Armand Colin.
MAINGUENEAU, Dominique (2003/1986), *Linguistique pour le texte littéraire*, 4e édition, Paris, Nathan.
I d e m (1987), *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette.
MOESCHLER, Jacques (1985), *Argumentation et conversation*, Paris, Hatier-Crédif.
RABATEL, Alain (dir.) (2004), *Interactions orales en contexte didactique*, IUFM de l'Académie de Lyon, Presses univesitaires de Lyon.
ROULET, Eddy *et alii* (1985), *L'articulation du discours en français contemporain*, Berne-New York-Paris, Peter Lang.
SANDRE, Marion (2010), « Les mésaventures de l'interaction : l'interruption, signe d'une difficulté interactionnelle ou mécanisme de régulation ? », *Actes du XXVe CILPR*, Innsbruck, 2007, M. Iliescu, H. Siller-Runggaldier, P. Danler (Ed.), Berlin, De Gruyter, tome V, p.251-260.
VION, Robert (1992), *La communication verbale. Analyse des interactions*, Paris, Hachette Université : Linguistique.
VUILLAUME, Marcel (1990), *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Editions de Minuit.
*** (2007), NPR *Nouveau Petit Robert*. Nouvelle édition du Petit Robert, texte remanié et amplifié sous la direction de J.Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires le Robert.

Autres travaux

BRES, Jacques (1998), « Entendre des voix : de quelques marqueurs dialogiques en français », J. Bres, R. Legrand, F. Madray et P. Siblot (éds), *L'autre en discours*, Montpellier, Praxiling, p.191-212.
DUCROT, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit.
FLOREA, Ligia-Stela (1993) « Injonctif vs optatif. Analyse des rapports entre mode et modalité en français et en roumain », *Actes du XX-e Congrès de Linguistique et de Philologie romanes – Zurich 1992*, tome I, Francke Verlag, Tübingen und Basel, p.219-234.
I d e m (2004) « Conjonctions à vocation polémique : une approche sémantico-pragmatique », *L'Information grammaticale*, 100, p.9-13.

Quatrième section

LA CONSTRUCTION TEXTUELLE DU POINT DE VUE

Jeu des points de vue et mise en intrigue dans *L'homme de Londres* de Georges Simenon

1. Cadre théorique et concepts opératoires

Cette étude[1] traite des relations complexes que le point de vue du personnage entretient avec le point de vue du narrateur dans l'un des romans les plus typiques de Georges Simenon, *L'homme de Londres*. Notre analyse met à profit les travaux d'Alain Rabatel sur la construction textuelle du point de vue : ses marqueurs, son fonctionnement dans le texte narratif et les rapports qu'il entretient avec la perspective narrative (1998, 1999, 2000, 2001).

L'approche énonciative proposée par Alain Rabatel s'inscrit dans les cadres de la linguistique et de la pragmatique textuelles, bénéficiant à son tour des acquis théoriques et méthodologiques de quelques ouvrages fondamentaux : Harald Weinrich (1964/1973), Oswald Ducrot (1984), Ann Banfield (1995), Jean-Michel Adam (1992 et 1994), Gérard Genette (1972 et 1983), Dorrit Cohn (1981), Jaap Lintvelt (1981).

Pour commencer, quelques précisions concernant les concepts opératoires et la méthode d'analyse. La notion de point de vue (désormais PDV) concerne l'ancrage énonciatif des récits focalisés, tel qu'il se fait jour à travers un marquage linguistique et textuel : aspectualisation de l'objet focalisé[2], décrochage énonciatif associé à l'opposition des plans[3], formes temporelles de visée sécante[4], relation d'anaphore associative entre perceptions prédiquées au premier plan et perceptions représentées à l'arrière-plan[5].

---

1 Une version antérieure de cette étude a été publiée dans *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* – Seria Philologia, vol. LII, no.1, Cluj-Napoca, 2007.

2 L'aspectualisation est l'une des quatre procédures qui sous-tendent la séquence descriptive (cf. Adam 1992) : ancrage thématique, aspectualisation, mise en relation et enchâssement par sous-thématisation. L'ancrage consiste dans le choix du « thème-titre » (objet à décrire) et l'aspectualisation dans le découpage en parties de l'objet en question et la mise en évidence des propriétés et des qualités.

3 Le décrochage énonciatif se rapporte à l'opposition que les marques aspectuo-temporelles instituent entre les deux plans de la narration : le récit des événements dans leur chronologie objective et les points de vue du narrateur et des personnages, qui relèvent d'une vision subjective.

4 La visée sécante relève de l'aspect grammatical et désigne, dans la terminologie de Guillaume (1929), l'aspect imperfectif (duratif) intégré au sémantisme temporel de certains tiroirs comme l'imparfait et le présent.

5 L'anaphore associative (cf. Kleiber 2001) se distingue des anaphores nominales par le fait qu'elle n'implique pas une relation de coréférence mais, entre autres, une relation méronomique (partie-tout) entre les items linguistiques : « Je viens d'acheter une vieille maison. *Les murs* sont en bon état

Le point de vue ne se confond pas avec la perspective narrative : celle-ci a trait à l'identification des instances narratives qui gèrent les informations diégétiques (narrateur et personnage), alors que celui-là renvoie aux perceptions et pensées représentées dans l'arrière-plan du texte et joue en tant que tel un rôle déterminant dans la construction de la perspective.

La présente approche porte tout particulièrement sur la difficulté sinon l'impossibilité de distinguer dans les récits focalisés des séquences textuelles homogènes correspondant à la perspective du personnage ou à celle du narrateur, question qui a déjà été abordée sous un angle purement narratologique par Gérard Genette en 1972 et 1983 et par Dorrit Cohn en 1981. Dans une optique linguistique, cette question renvoie aux phénomènes de dialogisme généralisé au sens de Bakhtine, aux phénomènes de polyphonie (Ducrot) ou d'hétérogénéité constitutive du discours (Authier-Revuz).

À la suite d'Alain Rabatel, nous essaierons d'analyser ces phénomènes à partir de sa conception étendue du PDV, développée en 2000 et 2001. Selon cette conception, le PDV du personnage, comme celui du narrateur comportent trois modalités distinctes correspondant à des contenus sémantiques différents et marquant des décrochages énonciatifs variables : PDV représenté, PDV raconté et PDV asserté.

Le point de vue représenté a trait au « mode narratif » (cf. Genette 1972) et porte sur des perceptions et des pensées représentées à l'aide des facteurs linguistiques et textuels déjà énumérés : (1) aspectualisation de la perception initiale, (2) embrayage énonciatif reposant sur l'opposition des plans narratifs, (3) formes temporelles de visée sécante, notamment l'imparfait mémoriel et expérienciel, (4) une relation sémantique d'anaphore associative entre perceptions prédiquées au premier plan et perceptions représentées au second plan ou entre pensées prédiquées et représentées, comme dans le cas du discours indirect libre (DIL).

Selon Rabatel (2001 b), qui exploite les suggestions de Guillemin-Flescher (1984), la structure virtuelle du PDV représenté inclut : un terme repère (focalisateur, sujet de conscience ou énonciateur) symbolisé par X, un terme repéré (focalisé ou objet perçu) symbolisé par P, et un relateur (verbe de perception ou d'activité mentale) qui établit un rapport entre ces deux termes :

X (verbe de perception et/ou de procès mental) P

La structure virtuelle de même que les quatre facteurs mentionnés interviennent de façon décisive dans les inférences appelées à combler l'absence de l'un des deux premiers éléments de la structure, voire celle d'un des quatre facteurs linguistiques.

mais *le toit* et *les fenêtres* sont entièrement à refaire ». L'anaphore associative met en jeu des processus psychiques liés à la connaissance et des stratégies interprétatives guidées par la mémoire discursive (le cotexte) et le sémantisme des expressions.

La narration au présent (voir l'étude suivante) semble mettre en question le décrochage énonciatif des plans narratifs.

Le point de vue raconté participe de « la voix narrative » et concerne les situations où le récit empathise sur l'un des personnages, dont il adopte la perspective pour présenter les événements de l'histoire. Le PDV raconté apparaît dès le premier plan et peut y rester sur une large portion du texte ou glisser au second plan, cas où il peut interférer avec le PDV représenté du narrateur. Ce PDV suppose un décrochage énonciatif minimal, car les états de conscience ne sont plus « montrés » à travers un certain mode de référenciation du focalisé, mais tout simplement dits, racontés à l'aide de verbes de perception et d'activité mentale. Comme le décrochage énonciatif n'atteint pas le niveau du PDV représenté, le recours au PDV raconté ne laisse pas une place très importante à la subjectivité du personnage.

Le point de vue asserté du personnage recouvre la sphère du discours rapporté (direct et direct libre), c'est-à-dire l'expression des paroles dans le discours dialogal ou monologal et l'expression des états de conscience à travers le monologue intérieur, appelé par Cohn (1981) « monologue cité ». Dans le cas du narrateur, le PDV asserté concerne ses interventions directes dans le récit sous forme de réflexions, commentaires explicatifs ou indications scénographiques.

Si, grâce au décrochage énonciatif maximal qui le caractérise, le point de vue asserté permet de distinguer nettement l'univers du personnage de celui du narrateur, les PDV représenté et raconté témoignent de la difficulté d'abstraire le sujet de conscience de la voix narratoriale dont il émerge. Ces deux PDV recouvrent le domaine des « phrases sans paroles » (cf. Banfield 1995) et correspondent globalement à la notion de psycho-récit consonant, (cf. Cohn 1981). Leur caractère diffus leur confère une position textuelle instable, difficile à cerner, d'autant plus difficile qu'ils se présentent d'habitude comme étroitement intriqués.

2. Interaction des PDV dans la construction du personnage

Le jeu des PDV est « au cœur de la scénographie énonciative » (Rabatel 2001 b : 144). Leur convergence concourt à mettre en place l'univers du personnage, sujet de conscience, ou l'univers du narrateur focalisateur. Dans le roman réaliste, ces PDV fonctionnent en réseau, jouant un rôle capital dans la construction du sujet et de ses états de conscience ainsi que dans la cohésion thématique et référentielle du texte narratif. L'interaction des PDV concourt à créer les isotopies textuelles qui permettent au lecteur de reconstruire le sens du texte et de fournir les interprétations adéquates. Sans parler des effets pragmatiques qu'ils produisent *via* le contrat de fiction, du fait qu'ils favorisent l'identification du lecteur avec tel ou tel personnage.

L'extrait de *L'homme de Londres* que nous donnons ci-dessous illustre bien cette interaction des PDV et son apport décisif à la construction du personnage.

(1) Bien campé sur ses jambes, la pipe aux dents, sa casquette de cheminot sur la tête, Maloin faisait semblant de regarder l'eau comme tant de gens ont l'habitude de regarder l'eau, mais une silhouette beige ne quittait pas l'angle droit de sa rétine.

« Il a l'air désespéré » pensait-il.

Mais peut-être l'homme de Londres n'était-il jamais gai ? Il avait une drôle de tête, très maigre, au long nez pointu, aux lèvres pâles et sa pomme d'Adam était proéminente.

Quant à deviner sa profession, c'était difficile. Ce n'était pas un ouvrier. Il avait de grandes mains soignées aux poils roussâtres, aux ongles carrés. Ses vêtements ressemblaient à ceux de la plupart des voyageurs anglais qui passent à Dieppe : un complet de tweed brun, très simple mais bien coupé, un chapeau souple et l'imperméable qui était de bonne qualité.

Ce n'était pas davantage un employé, car quelque chose disait qu'il ne menait pas une vie sédentaire ni même régulière. Maloin pensait à des gares, à des hôtels, à des ports...

Et soudain il eut une idée qui valait ce qu'elle valait, mais qui s'ajustait à ses impressions : l'homme avait l'air de quelqu'un qui fait du music-hall ou du cirque, peut-être un prestidigitateur ou un ventriloque ou même un acrobate?

(*L'homme de Londres*, chap.II, p.26-27)

Ce passage évoque le moment où Maloin, aiguilleur de trains dans le port de Dieppe, se trouve pour la première fois face à face avec l'homme de Londres.

Le portrait que le narrateur en retrace est construit à travers les mouvements perceptifs et intellectuels de Maloin, désigné dès le début comme sujet focalisateur. La référenciation de l'objet focalisé épouse de près la portée du regard et l'enchaînement des réflexions qu'il suscite chez l'observateur de sorte que le texte semble s'écrire sous la vision et les choix argumentatifs de ce dernier (cf. Rabatel 1999).

Cet effet empathique, qui joue un rôle crucial dans le processus d'interprétation du texte et dans l'activation des mécanismes pragmatiques d'identification du lecteur avec le sujet percevant et pensant, est avant tout un effet de perspective narrative, car le récit adopte, avec la vision et les choix du personnage, sa profondeur de perspective. Le portrait de l'homme de Londres témoigne à la fois d'un voir et d'un savoir particuliers, d'un regard curieux et inquiet qui déclenche une série de supputations du fait même qu'il se trouve associé à un savoir limité. La « vision avec » suppose avant tout dans les romans de Simenon une coïncidence parfaite entre l'horizon cognitif du personnage et l'horizon cognitif du narrateur.

Comme on pouvait s'y attendre, tout ou presque tout se joue ici entre les trois PDV du personnage, dont l'ordre hiérarchique serait : PDV représenté, qui occupe la place la plus importante, PDV raconté, qui occupe une partie du dernier paragraphe, et PDV asserté, réduit à une ligne. Ils se font jour à travers le discours du locuteur/

narrateur qui les met en scène dans son récit, mais ils relèvent pour l'essentiel de la subjectivité de l'énonciateur/ personnage. Le seul endroit où l'on peut repérer un PDV représenté du narrateur c'est le début du texte, qui décrit l'attitude faussement décontractée de Maloin.

Le PDV représenté du personnage concerne d'un côté ses perceptions représentées et, de l'autre, ses réflexions et ses jugements en discours indirect libre. Les perceptions sont prédiquées dès le premier paragraphe en lien avec un mouvement intentionnel du focalisateur, qui prépare et justifie tout le passage qui suit : « Maloin faisait semblant de regarder l'eau […] mais une silhouette beige ne quittait pas l'angle droit de sa rétine ». *Mais* est ici un connecteur argumentatif et un « embrayeur du point de vue » (Rabatel 1999) : tout en reliant deux arguments anti-orientés, il articule le PDV du narrateur au PDV représenté du personnage. La construction de la référence spécifique (« une silhouette beige »), la forme négative du verbe, la localisation exacte de l'image sur la rétine, tout concourt ici à construire une représentation visuelle particulière du personnage.

> « Il a l'air désespéré » pensait-il.
> Mais peut-être l'homme de Londres n'était-il jamais gai ?

Le second *mais* joint aux précédentes fonctions celle d'un organisateur textuel : d'une part, il articule deux PDV du personnage : un monologue cité (PDV asserté) et un monologue narré (PDV représenté). Il marque, d'autre part, le début d'un mouvement délibératif responsable de l'orientation argumentative et de la progression du discours narratif.

Le portrait de l'homme de Londres se construit progressivement sous le regard à la fois curieux et inquiet de Maloin, dont les perceptions donnent lieu à une série d'hypothèses sur la profession de l'inconnu : « Quant à deviner sa profession, c'était difficile. Ce n'était pas un ouvrier ». Cette délibération intérieure où des hypothèses à peine édifiées sont aussitôt rejetées à la lumière des observations ultérieures trouve comme de juste dans l'embrayeur *ce n'était pas* son support linguistique privilégié[6].

Quand le mouvement délibératif n'est plus « montré », mis en scène, mais prédiqué par des verbes d'activité mentale (« Maloin pensait... Et soudain, il eut une idée... »), on a affaire au PDV raconté du personnage. Il apparaît dans le dernier paragraphe en tandem avec le PDV représenté dont il se trouve cette fois séparé par

[6] À part sa valeur représentative, fondée sur une double présupposition d'existence (de l'objet perçu et du sujet percevant), *c'est* comporte aussi une valeur énonciative dans la mesure où il contribue, en relation avec l'imparfait mémoriel et expérienciel, à la « mimesis du sujet » en activant les « mécanismes de vraisemblabilisation du personnage » (cf. Rabatel 2000 a). Ces mécanismes inférentiels permettent au lecteur de s'approprier le texte, d'adhérer aux représentations qu'il construit et par là de s'identifier avec la subjectivité fictive à l'origine de ces représentations.

une marque graphique, les deux points. Ce PDV raconté occupe une position symétrique par rapport au PDV du narrateur qui décrivait au début du texte la fausse nonchalance de Maloin, image en miroir de celle qu'affiche l'homme de Londres.

Enfin, le PDV asserté se réduit à un seul énoncé au DD : « Il a l'air désespéré ». Ce dernier enchaîne, par le biais du connecteur *mais*, sur un énoncé interrogatif au DIL qui prolonge le discours intérieur de Maloin.

3. Rôle du PDV dans la structuration du texte narratif

Rabatel (1999) voit dans *mais* un embrayeur du PDV et un organisateur textuel. Or, le dernier attribut peut s'appliquer aussi à la notion même de point de vue. Dans les récits hétérodiégétiques à focalisation interne, le ou les PDV du personnage, institue(nt) le focalisateur comme principal responsable de la mise en intrigue et de l'organisation du texte.

C'est ce qu'on essaiera de montrer par la suite en analysant quatre extraits du premier chapitre : l'incipit-exposition (Maloin quitte la maison et commence son travail de nuit), le premier déclencheur de l'action (deux hommes passent en fraude une valise) et le second déclencheur (l'un tue l'autre mais la valise tombe entre les mains de Maloin).

3.1. « Il ne devait jamais oublier le plus petit détail de cette nuit-là »

(2) Au moment même, on les prend pour des heures comme les autres et, après coup seulement, on s'aperçoit que c'étaient des heures exceptionnelles, on s'acharne à en reconstituer le fil perdu, à en remettre bout à bout les minutes éparses.

Pourquoi, ce soir-là, Maloin était-il parti de chez lui de mauvaise humeur ? on avait dîné à sept heures, comme d'habitude. Il y avait des harengs grillés, puisque c'était la saison. Ernest, le gamin, avait mangé proprement.

Maintenant, Maloin se souvenait que sa femme avait dit :

« Henriette est venue tout à l'heure.

– Encore ! »

Ce n'est pas parce que sa fille était bonne à tout faire dans la même ville, presque dans le même quartier, qu'elle devait accourir chez elle sous tous les prétextes. Sans compter que c'était toujours pour se plaindre. M. Laîné avait dit ceci, ou Mme Laîné avait dit cela.

« Il se pourrait que la place soit libre chez le pharmacien où c'est tout de même plus propre que chez un boucher ».

Ce n'était pas bien grave, mais Maloin n'en était pas moins parti de mauvaise humeur. Sa mauvaise humeur n'était pas grave non plus. Elle ne l'empêcha pas de prendre son bidon d'émail bleu qui contenait du café, ni le pain et le beurre ni le saucisson que sa femme avait préparés.

(*L'homme de Londres*, chap.I, pages 7-8)

Le présent gnomique du premier paragraphe semble renvoyer au PDV asserté du narrateur, car il s'associe au pronom personnel *on* à valeur indéfinie et à référence générique. Mais la lecture du chapitre et du roman tout entier confère rétroactivement à ces lignes le statut énonciatif de PDV asserté du personnage.

Les paragraphes suivants construisent le PDV représenté du personnage. L'énoncé interrogatif du début focalise le récit sur la mauvaise humeur de Maloin et les raisons qui pourraient l'expliquer. Si le présupposé de l'énoncé (Maloin était parti) peut être attribué au narrateur, l'interrogation en *pourquoi* doit être attribuée au personnage qui, tout en dévidant le fil de l'histoire, essaie de trouver une explication, voire une justification pour ses actes.

Le PDV représenté du personnage mobilise une grande variété de marques : le pronom *on*, qui comporte cette fois une référence spécifique (Maloin, sa femme et ses deux enfants), les deux présentatifs (*il y avait, c'était*), le marqueur diaphonique *puisque* dénotant un savoir partagé, le nom propre *Ernest* suivi de l'appellatif familier *le gamin*.

Le déictique *maintenant* associé à l'imparfait *se souvenait* entérine l'impression qu'on a affaire à une construction rétrospective du protagoniste, car l'adverbe déictique coréfère au moment de l'acte de remémoration. Dans le PDV représenté du personnage sont enchâssés les PDV assertés de Maloin et de sa femme ainsi que le PDV représenté de sa fille, rendu sur le mode du DIL. C'est la modalité que va emprunter aussi le discours (remémoré) de Maloin : « ce n'est pas parce que sa fille était bonne à tout faire… ». Centré sur une négation polémique, ce DIL traduit le reproche que l'aiguilleur avait adressé à sa femme et derrière lequel on devine la vraie raison de sa mauvaise humeur : l'impossibilité d'offrir à sa fille une autre position que celle de bonne à tout faire.

Dans le dernier paragraphe, le PDV du personnage s'associe intimement au PDV du narrateur. L'énoncé évaluatif « ce n'était pas bien grave... » fait coïncider les deux voix, alors que le connecteur *mais* et le débrayage énonciatif (passage de l'imparfait au passé simple *elle ne l'empêcha pas*) font émerger la voix du narrateur.

> (3) Il partait chaque soir à la même heure, exactement six minutes avant huit heures. Sa maison […] était bâtie sur la falaise et, en sortant, il voyait à ses pieds la mer, la longue jetée du port et, plus à gauche, les bassins et la ville de Dieppe […].
>
> « Il n'y a pas trop de brouillard », remarqua-t-il.
>
> On sortait d'en prendre pendant quatre jours, un brouillard si épais que dans les rues on se cognait les uns contre les autres.
>
> Maloin descendit le raidillon, tourna à gauche et se dirigea vers le pont. A 8 heures moins 2, il passait en face de la gare maritime. À 8 heures moins 1, il commençait à gravir l'échelle de fer conduisant à son perchoir.
>
> Il était aiguilleur. Contrairement aux autres aiguilleurs, dont la cabine se trouve en dehors de la vie normale […] il avait la sienne en pleine ville et même en plein

cœur de la ville. Cela tenait à ce que sa gare n'était pas une vraie gare, mais une gare maritime […].

Maloin avait trente-deux marches à franchir et au sommet de l'échelle il trouvait la cabine vitrée où son collègue de jour boutonnait déjà son pardessus.

« Ça va ?

– Ça va. On annonce quatre frigos sur la deux. »

Il n'y faisait pas attention. Et pourtant il ne devait jamais oublier le plus petit détail de cette nuit-là […]. Il bourra sa première pipe, posa sa blague à tabac sur la table, près de la bouteille d'encre violette.

C'était vraiment un endroit agréable, le meilleur poste d'observation de toute la ville. On apercevait les feux de deux chalutiers qui pêchaient en rade […]. Du côté de la terre […] éclataient les lumières du café Suisse puis venaient, en ribambelle, toutes les vitrines de la ville. Plus près c'était obscur et silencieux, des fenêtres fermées, des portes closes, sauf la porte bariolée du Moulin-Rouge que les musiciens venaient de franchir […].

Le poêle de fonte était rouge. Maloin y posa le bidon de café et ouvrit son placard pour y prendre sa bouteille d'eau-de-vie.

Il faisait la même chose, à la même heure, au même endroit depuis bientôt trente ans.

(*L'homme de Londres*, chap.I, pages 8-10)

Le texte (3) s'amorce lui aussi par deux PDV étroitement intriqués ; si l'énoncé itératif (« Il partait chaque soir à la même heure ») et la description de la maison relèvent du PDV représenté du narrateur, la mention de l'heure exacte et la série des perceptions prédiquées par *il voyait* appartiennent au PDV représenté du personnage. Les syntagmes nominaux définis, secondés par le déictique *plus à gauche*, retracent la perspective spatiale de Maloin alors qu'il longe la falaise en direction de la gare maritime. Les indications d'une précision extrême qui ponctuent ses actions font écho à la réflexion qui ouvre le roman et présentent le texte comme une reconstitution de l'histoire par son principal acteur.

Interrompu par un bref discours intérieur (PDV asserté du personnage), le PDV représenté reprend sur une analepse pour céder ensuite la place à des procès du premier plan dont le récit pourrait être attribué aussi bien au narrateur qu'au focalisateur. Les deux imparfaits *passait* et *commençait* hésitent entre un IMP de premier plan (de narration) et un IMP de second plan (d'habitude). Dans un cas, ces marqueurs temporels s'inscriraient dans la construction rétrospective attribuée au personnage, dans l'autre, ils ne feraient que décrire, sous la visée du narrateur, une journée comme les autres de la vie de Maloin.

Toujours est-il que les deux PDV sont à nouveau très intriqués : celui du personnage en train de remémorer chaque moment de son drame, d'en reconstituer avec précision la chronologie, et celui du narrateur qui s'applique à décrire la manière dont commençait pour Maloin chaque nuit de travail. Le long passage descriptif qui s'amorce par « Il était aiguilleur » construit un PDV représenté qu'on serait tenté

d'attribuer au premier abord au narrateur. Mais la tonalité n'en est pas complètement neutre : la série des négations descriptives, le *mais* rectificatif et l'indication du nombre exact de marches connotent une position énonciative autre que celle du narrateur détaché.

Après le court dialogue qui renvoie aux PDV assertés de Maloin et de son collègue, on retombe sur le couple PDV raconté et PDV représenté du personnage. Le PDV raconté mobilise des verbes à l'imparfait et au passé simple : l'imparfait pittoresque *n'y faisait pas attention* s'articule au prospectif *ne devait jamais oublier* qui, en évaluant l'importance des détails antérieurs et ultérieurs de l'histoire anticipe là-dessus d'une manière propre à éveiller la curiosité du lecteur. Plus ample, le PDV représenté occupe, vers la fin, un paragraphe entier où l'embrayeur *c'était* introduit la vue du port et de la ville, telle qu'elle s'offre à l'observateur depuis la cabine d'aiguillage.

Comme précédemment, la fin du texte fait fusionner PDV représenté du narrateur (*Il faisait la même chose...*) et du personnage, car l'expression *depuis bientôt trente ans* connote sa perspective temporelle. Cet énoncé renchérit aussi sur l'emprise de l'habitude, idée qui constitue l'un des leitmotive du roman.

Mais il s'agit de voir comment le jeu des PDV contribue non seulement à la construction du sujet de conscience qui assume la rétrospective des événements mais aussi à la mise en intrigue qui déclenche les événements de l'histoire.

3.2. « Ce fut ravissant de précision comme une acrobatie »

(4) Pourquoi s'intéressa-t-il à un homme plutôt qu'aux autres ? Comme d'habitude, on avait posé les barrières pour empêcher les passagers de sortir sans passer par la douane. Or, l'homme en question, qui venait de la ville, se tenait en dehors des barrières, juste en dessous de la cabine d'aiguillage et Maloin pensa même qu'il pourrait cracher dessus.

Il portait un pardessus gris, un chapeau de feutre gris, des gants de peau et il fumait une cigarette. Les autres détails, Maloin ne les distingua pas. Les hommes d'équipe, les douaniers, les employés de la gare s'occupaient des voyageurs qui franchissaient la passerelle… Seul, Maloin, outre son homme en gris, devina une ombre debout à l'arrière du navire et à l'instant même cette ombre lançait quelque chose sur le quai.

Ce fut ravissant de précision comme une acrobatie. À cinquante mètres de la foule, une valise venait de passer en dehors des barrières et l'inconnu de la ville la tenait à la main, naturellement, en fumant toujours.

Il aurait pu s'en aller. Nul n'aurait songé à l'interpeller. Mais il resta là, à quelques mètres du rapide, comme un quelconque voyageur qui attend un ami. La valise paraissait légère. C'était une de ces petites mallettes en fibre conçues pour contenir un complet et un peu de linge, Henriette en avait une du même genre.

« Que peuvent-ils bien avoir passé en fraude ? » se demandait Maloin.

Pas un instant l'idée ne lui vint de dénoncer les deux inconnus dont un restait toujours invisible. Ce n'était pas son affaire. S'il était allé en Angleterre, il aurait fraudé lui aussi du tabac ou de l'alcool, parce que c'est l'habitude.

> Une jeune femme fut la première à sortir de la salle de visite […]. Un homme assez âgé, suivi de deux porteurs, s'installa dans un sleeping […].
>
> L'homme à la mallette ne bougeait pas. Il avait davantage l'air d'un Anglais que d'un Français, mais ce n'était pas sûr. Un voyageur sortit enfin de la salle de douane, un grand maigre en imperméable beige et, tout de suite il marcha vers celui qui attendait. C'était simple, ils étaient d'accord. L'homme de Londres avait lancé la valise à son complice et maintenant ils se serraient la main.
>
> Prendraient-ils place dans le train ? Maloin se le demandait quand il les vit traverser la rue et entrer au Moulin Rouge, dont il perçut un instant la musique.
>
> (*L'homme de Londres*, chap.I, pages 11-13)

Ce texte présente le moment où s'enclenche l'intrigue policière, dont les premières données sont parfaitement anodines : deux inconnus, l'un venant de la ville et l'autre débarquant d'un bateau anglais, et une valise qui, soustraite par une manœuvre habile au contrôle de la douane, fait des deux hommes les complices d'une fraude assez banale en apparence.

Le subtil maniement des points de vue fait que ces données n'acquièrent une existence que dans la mesure où elles affleurent à la surface d'une conscience : celle du personnage focalisateur. Elles naissent non pas sous mais *de* son regard, on pourrait dire, et le fait d'être filtrées *par* son savoir et *par* son expérience leur confère une certaine signification.

Le texte s'amorce par une interrogation et une assertion qui font écho à celles du début du roman : « Pourquoi s'intéressa-t-il à un homme plutôt qu'aux autres ? Comme d'habitude, on avait posé les barrières... ». L'énoncé interrogatif place sous l'accent focal le détail qui attire l'attention de Maloin, alors que l'énoncé déclaratif évoque des circonstances qui n'ont en soi rien d'inhabituel. Si le PS *s'intéressa* marque une saisie de l'extérieur attribuable au narrateur, la modalité interrogative, avec tout ce qu'elle suppose quant à l'horizon cognitif et à l'état d'esprit de l'observateur, semble renvoyer plutôt au PDV du protagoniste en train de reconstituer le fil de l'histoire.

Le fait que la question appartient bien à Maloin est confirmé du reste à la page 16 par une interrogation indirecte : témoin du crime commis par le voyageur anglais, « Maloin se demanda pourquoi il n'avait pas appelé au secours ». Mais, pour le moment il ne s'agit que d'une fraude, qu'il aurait quand même eu le devoir de rapporter. C'est l'implicite véhiculé par l'énoncé négatif « pas un instant l'idée ne lui vint de dénoncer les deux inconnus » que l'auteur place sous la responsabilité de Maloin en train de reconstituer la suite des événements et d'expliquer pourquoi il avait agi de cette manière plutôt que d'une autre.

Le récit empathise d'un bout à l'autre sur Maloin en faisant jouer, dans une alternance régulière, PDV raconté et PDV représenté du personnage. On a un PDV raconté du personnage là où ses actes psychiques sont narrés et non montrés par un

certain mode d'appréhender le référent. Pour prédiquer les actes psychiques de Maloin, le narrateur mobilise des verbes d'activité mentale (*s'intéressa, pensa, devina, se demandait*) et des verbes de perception (*distinguait, vit, perçut*). Mais c'est Maloin qui voit ce qui se passe (*cette ombre lançait quelque chose*), c'est Maloin qui y réagit avec surprise et admiration (*ce fut ravissant de précision*), c'est lui qui s'interroge ou fait des hypothèses et c'est toujours lui qui tire les conclusions (*c'était simple. Ils étaient d'accord*).

La fin du second paragraphe et le début du troisième présentent un intérêt particulier du fait qu'ils associent un imparfait de procès ponctuel (*lançait*) au passé simple du présentatif *c'est*.

> Seul, Maloin [...] devina une ombre debout à l'arrière du navire et à l'instant même cette ombre *lançait* quelque chose sur le quai. *Ce fut* ravissant de précision comme une acrobatie. À cinquante mètres de la foule, une valise venait de passer en dehors des barrières...

Chacune des deux formes verbales soulignées est en désaccord avec son contenu, d'où leur position incertaine par rapport aux plans narratifs : par sa forme, *lançait* relève de l'arrière- plan, mais par sa fonction et son apport à la progression narrative, ce verbe tient du premier plan. Pour *ce fut ravissant de précision* on a la situation inverse : une forme temporelle du premier plan assume une fonction évaluative relevant de l'arrière-plan[7].

On en déduit que les PDV du narrateur et du personnage fusionnent à nouveau et c'est à travers cet enchaînement de perceptions et de réflexions qu'on voit s'enclencher l'action. L'imparfait pittoresque se met ici, comme dans d'autres romans de Simenon, au service de la mise en intrigue, ce qui expliquerait la prédilection de l'auteur de Maigret pour ce procédé stylistique (cf. aussi Chaudier 2004). *À l'instant même cette ombre lançait quelque chose* représente de toute évidence le premier déclencheur de l'action ; il se détache ainsi de la série des verbes au passé simple qui relatent la sortie des voyageurs de la salle de douane :

> Une jeune femme fut la première à sortir, un homme âgé s'installa dans un sleeping, un voyageur sortit enfin de la salle de douane.

Ces faits sont présentés, tout comme le précédent, à travers le regard de Maloin, ce qui projette sur le premier plan narratif un éclairage subjectif (cf. *enfin*). Le pronom indéfini *quelque chose* et la série des syntagmes nominaux indéfinis témoignent d'une restriction du champ perceptif et cognitif, congruente avec la perspective du personnage.

[7] Le présentatif n'est pas seulement ici un relais topique (il thématise le rhème de l'énoncé précédent) mais aussi un relais phrastique, car il se substitue à une structure canonique de phrase : « cette ombre lançait quelque chose sur le quai et le fit avec une ravissante précision ».

Avec les imparfaits descriptifs du paragraphe suivant on est pleinement dans le PDV représenté du personnage, ce dont témoignent le présentatif et le nom propre Henriette (femme de Maloin) :

> La valise paraissait légère. C'était une de ces petites mallettes en fibre conçues pour contenir un complet et un peu de linge, Henriette en avait une du même genre.

Entre *c'était* opérateur d'identification et *ce fut* opérateur de caractérisation il n'y a pas de différence essentielle : tous les deux fonctionnent comme embrayeurs du point de vue.

Les deux derniers paragraphes sont dominés par le PDV représenté du personnage : imparfait descriptif, verbe d'apparence (*avait l'air*), subjectivèmes évaluatifs (*ce n'était pas sûr, c'était simple*). Le déictique *maintenant,* qui coréfère au présent de l'énonciateur (Maloin) se joint à l'imparfait pittoresque *ils se serraient la main*. Enfin, le DIL « prendraient-ils place dans le train ? » fait écho à la question du début (« Pourquoi s'intéressa-t-il à un homme... ? ») ainsi qu'au DD de Maloin : « Que peuvent-ils bien avoir passé en fraude? ». Ces trois questions présentent différents degrés de décrochage énonciatif : maximal pour le DD, moyen pour le DIL et minimal pour la question au PS, où le décalage intervient entre un contenu explicite et un contenu implicite.

3.3. « Il regarda comme il aurait regardé n'importe quelle scène de la rue »

(5) Sans y prendre garde, Maloin s'intéressait au Moulin Rouge et à ses vitres bariolées, derrières lesquelles passaient des ombres de danseurs.

« Peut-être que Camélia sortira avec un des deux », se dit-il.

Car, de temps en temps on voyait Camélia quitter le cabaret avec un compagnon, tourner le premier coin et l'instant d'après on entendait la sonnerie d'un petit hôtel [...].

« Non ! les voilà qui sortent sans elle », murmura-t-il.

Il parlait souvent, tout seul, dans sa cabine et cela faisait presque l'effet d'une compagnie.

« Je parie qu'ils vont partager ! »

Les deux hommes, au lieu de marcher vers la ville, traversaient la rue, franchissaient les voies, atteignaient l'endroit le plus sombre, le plus désert, au bord du bassin, et Maloin sourit, car on ne pensait jamais à lui. Personne n'imaginait que là-haut, dans la cage vitrée […] il y avait un homme qui regardait !

Il se retourna une seconde pour prendre sa tasse de café et avaler une gorgée. Il perdit peut-être un geste ou deux des inconnus, mais pas plus. Quand il regarda à nouveau, le grand maigre, brusquement, avec une rapidité étonnante, frappait le visage de son compagnon.

Il frappait de la main droite, sans lâcher la valise, qu'il tenait de la gauche. Son poing était trop sombre pour être nu, comme s'il eût été muni d'un casse-tête […].

Le visage collé à la vitre, Maloin vit le blessé chanceler à l'extrême bord du bassin où il devait fatalement tomber. L'autre le savait [...]. Ce qu'il n'avait pas prévu, sans

> doute, c'est que sa victime, dans un geste peut-être instinctif, se raccrocherait à la valise et la lui arracherait des mains.
>
> Il y eut un « plouf », puis un autre plus faible. L'homme était tombé le premier. La valise était tombée ensuite. Quant au grand maigre, après un bref regard autour de lui, il se penchait sur l'eau.
>
> Plusieurs jours plus tard, seulement, Maloin se demanda pourquoi il n'avait pas appelé au secours.
>
> Eh bien, franchement, il n'y avait pas pensé. Quand on imagine un drame, on croit qu'on fera ceci et cela. Mais quand on y est, c'est différent. En réalité, il regarda comme il aurait regardé n'importe quelle scène de la rue, curieusement, et c'est quand l'homme se redressa qu'il grogna :
>
> « L'autre est sûrement mort ! ».
>
> (*L'homme de Londres*, chap.I, pages 14-16)

Le texte (5) confère une responsabilité accrue au focalisateur dans la construction du récit. Cet effet est dû à la diversification des rapports entre les trois PDV du personnage et au fait que la progression du récit repose sur l'alternance des formes de visée globale et de visée sécante[8].

Le texte se divise en deux parties : la première, qui s'étend jusqu'à « Il se retourna une seconde », est dominée par le couple PDV représenté/ PDV asserté du personnage, qui alternent de façon régulière. Deux énoncés font exception : « Maloin s'intéressait au Moulin Rouge » et « Maloin sourit », qui renvoient au PDV raconté du personnage. À la fin de la première partie, la conjonction *car* relie un PDV raconté à un PDV représenté :

> Maloin sourit, *car* on ne pensait jamais à lui. Personne n'imaginait que, là-haut, dans la cage vitrée où régnait une lumière rougeâtre, il y avait un homme qui regardait !

C'est un PDV représenté du type DIL, soutenu par l'imparfait expérienciel, les deux négations, le déictique spatial *là-haut* et le point d'exclamation.

La seconde partie repose sur l'alternance du PDV raconté et du PDV représenté du personnage, qui fait alterner à son tour perceptions et discours indirect libre. La séquence au présent, qui fait écho à la séquence de l'*incipit* du roman (cf. texte 2) semble renvoyer, par son style familier et oralisant, au DDL de Maloin :

> Quand on imagine un drame, on croit qu'on fera ceci et cela, mais quand on y est, c'est différent. *En réalité*, il regarda comme il aurait regardé n'importe quelle scène de la rue, curieusement ...

[8] Cette responsabilité du focalisateur s'appuie aussi sur un argument lexical : la fréquence du verbe *s'intéresser* qui fonctionne au début du roman comme un véritable moteur de l'action : « Pourquoi s'intéressa-t-il à un homme... ? (début du texte 4), « Maloin s'intéressait au Moulin Rouge... » (début du texte 5). Ce verbe, qui, tout comme *voir* et *regarder*, connote la dynamique du regard de Maloin, est co-orienté argumentativement avec les nombreux passages au DD qui transcrivent le discours intérieur du protagonste.

Enchaînant sur le PDV raconté du personnage, le connecteur *en réalité* frappe de nullité l'idée préconçue énoncée par le PDV asserté.

Toujours est-il que la fin du texte articule quatre PDV du personnage : DIL, DDL, point de vue raconté et point de vue asserté au DD. On peut remarquer le rôle important que joue le PDV asserté, qui comporte dans ce texte pas moins de cinq occurrences. D'où l'intervention explicative du narrateur, qui dénote le souci de préserver le vraisemblable : « Il parlait souvent tout seul dans sa cabine…». La fréquence accrue du PDV asserté intervient également dans l'accélération du tempo narratif.

On doit remarquer aussi le rôle des imparfaits pittoresques qui retracent l'épisode du drame ayant pour héros les deux inconnus (*ils traversaient la rue, franchissaient les voies, atteignaient l'endroit*) et culminant par *le grand maigre frappait*. Ces imparfaits introduisent, sur le fond du PDV raconté, un PDV représenté qui focalise sur ce qu'on pourrait appeler le second déclencheur de l'action. Cet effet de mise en relief, qui joue au sein même du premier plan, est dû au contraste entre deux tiroirs narratifs : le passé simple et l'imparfait.

Quant aux PS appartenant au PDV raconté du personnage, ils retracent les gestes et les réactions du focalisateur : *Maloin se dit, murmura, sourit, se retourna, perdit, regarda à nouveau, vit, regarda, grogna.* La force empathique du PDV raconté est assurée par toute une série d'éléments : la progression à thème constant, l'isotopie du regard étayée par *le visage collé à la vitre*, le modalisateur d'approximation (« Il perdit peut-être un geste ou deux ») et le connecteur argumentatif *mais* (« mais, quand on y est, c'est différent »), qui a pour fonction de garantir la prise en charge par Maloin de tout ce qui a été ou sera relaté par la voix du narrateur.

Les énoncés *il vit le blessé chanceler* ; *il y eut un « plouf » puis un autre plus faible* déplacent l'attention des gestes du personnage focalisateur à la référenciation des objets focalisés. La présence du PS situe les deux énoncés à la limite du PDV raconté et du PDV représenté : l'infinitif régi par *il vit* ainsi que l'onomatopée introduite par le présentatif *il y eut* construisent deux perceptions (visuelle et auditive) de Maloin, qui concourent de toute évidence à la progression du récit.

On assiste ainsi à un autre décrochage énonciatif au cadre du premier plan, ce qui conforte l'hypothèse qu'on a affaire dans ce roman à un récit rétrospectif attribuable à l'aiguilleur Maloin, témoin et acteur du drame. La mise en intrigue se trouve placée ainsi sous la visée du témoignage final du protagoniste, où il s'agira pour lui non seulement de rapporter deux crimes mais d'expliquer comment les choses sont arrivées : comment l'homme de Londres en est arrivé à tuer son compagnon et comment Maloin lui-même en est arrivé à tuer l'homme de Londres.

4. Point de vue du narrateur, leitmotive et isotopies textuelles

Vers la fin du premier chapitre, on trouve un passage qui présente une manifestation intéressante du « fondu énonciatif » (Rabatel 2001 b) produit par l'intrication des PDV du personnage et du narrateur :

(6) Un homme franchissait le pont et Maloin savait que c'était son collègue qui venait prendre le service à sa place.

En somme, tout était en ordre. C'était un matin comme les autres matins. L'homme en imperméable allait parfois jusqu'à l'angle du quai puis revenait à la même place [...].

À bord du navire anglais, on lavait le pont au jet et les matelots couraient pieds nus sur les planchers ruisselants.

Maloin avait cinq cent quante mille francs dans son armoire en bois blanc qui ne valait pas cinquante francs [...]. Qui se serait douté d'une chose pareille?

(*L'homme de Londres*, chap.I, page 22)

L'attitude du personnage, en train de se trouver une fausse consolation (« En somme tout était en ordre »), est sanctionnée d'abord par les allées et venues de l'inconnu et, en fin de texte, par le commentaire ironique du narrateur. Par ce désaccord, le PDV du narrateur se dissocie du PDV du personnage, même si, dans l'interrogation finale, ils finissent par se confondre.

Le PDV du narrateur semble entretenir des rapports complexes avec les leitmotive qui traversent le texte du roman et qui mettent en place une série d'isotopies textuelles. Elles composent une sorte de commentaire sur le monde raconté, où la voix du narrateur tend à émerger du fondu énonciatif.

Un premier leitmotiv du roman est l'emprise de l'habitude qui asservit l'homme aux apparences, faussant ses jugements. L'homme est pris à tel point dans cet engrenage, il est à tel point « prisonnier de la chape du temps social, du couvercle des mœurs » (Chaudier 2004, p.57) qu'il devient imperméable aux signes du malheur :

Il faisait la même chose, à la même heure, au même endroit depuis bientôt trente ans. (p.10) ;
Pas un instant l'idée ne lui vint de dénoncer les deux inconnus [...]. Ce n'était pas son affaire. (p.12)
Il regarda comme il aurait regardé n'importe quelle scène de la rue. (p.16) ;
Ce fut comme pour le crime. Maloin commença par regarder bêtement les tas de billets anglais de cinq et de dix livres. (p.20).

« Un malheur est vite arrivé », toujours trop vite pour quelqu'un qui ne peut ou ne sait en déchiffrer les signes, quelqu'un qui, comme Maloin, se laisse entraîner par la frustration sur une voie sans retour.

L'idée de fatalité, en rapport direct avec l'emprise de l'habitude, revient à plusieurs reprises avec le conditionnel de l'imaginaire, projection d'une attente déjouée :

> Il aurait pu s'en aller […]. Mais il resta là à quelques mètres du rapide, comme un quelconque voyageur qui attend un ami. (p.12) ;
> Les choses auraient pu se passer ainsi : Maloin serait rentré tranquillement chez lui et il n'aurait jamais revu l'homme de Londres. (p.25) ;
> Maloin aurait encore pu passer, mais il venait justement de s'arrêter pour regarder une raie énorme et, quand il releva la tête la tache verte était devant ses yeux... (p.25).

C'est le leitmotiv repérable à l'état de présupposé dans « pas un instant l'idée ne lui vint de dénoncer les deux inconnus » (p.12). Maloin aurait pu le faire, en effet, de même que l'homme en gris aurait pu s'en aller tout seul avec la valise, mais alors les événements en question n'auraient pu avoir lieu. En fait tout arrive ici par un enchaînement de circonstances qui n'ont rien d'inhabituel en apparence :

> Au moment même on les prend pour des heures comme les autres… (p.7) ;
> Comme toujours, il fut le premier à apercevoir les feux du bateau de Newhaven… (p.10) ;
> Comme d'habitude on avait posé les barrières pour empêcher les passagers de sortir... (p.11) ;
> S'il était allé en Angleterre, il aurait fraudé lui aussi du tabac ou de l'alcool, parce que c'est l'habitude. (p.12-13) ;
> Maloin faisait semblant de regarder l'eau comme tant de gens ont l'habitude de regarder l'eau…(p.26).

Cette amère philosophie, qui rapproche curieusement *L'homme de Londres* de *l'Etranger* de Camus, fournit la clef de cette intrigue policière à rebours : une intrigue qui nous livre d'emblée les deux assassins, l'un de façon explicite, l'autre de façon implicite par le biais de la construction rétroactive, placée sous la responsabilité du protagoniste Maloin.

La dynamique narrative institue un parallélisme significatif entre les deux moments du drame de même qu'entre ses acteurs : le premier crime déclenche la suite des actions et le second en fournit le dénouement à quelques jours d'intervalle.

Le jeu subtil des points de vue, notamment la manière dont le PDV du narrateur épouse le PDV du personnage, l'ensemble des procédés servant à leur mise en scène – dont l'imparfait mémoriel et expérienciel – montrent que cette catégorie narrative intervient de façon décisive non seulement dans la construction du sujet de conscience mais aussi dans la mise en intrigue et la progression du texte narratif.

Ces conclusions semblent rejoindre sur certains points celles du critique Stéphane Chaudier (2004, p.55), pour qui « la poétique de l'imparfait » peut fournir une explication à l'énigme et à la « passion Simenon ». Grâce à l'imparfait, Simenon peut enfin réaliser le rêve qui le hantait :

> faire advenir au cœur du récit la communion humaine qui en est la raison d'être. Le rythme proprement narratif du roman policier tend sans cesse vers l'avant, vers la résolution de la crise. L'imparfait, lui, retient le lecteur. Il lui offre la possibilité de s'identifier à un personnage, de s'investir dans un lieu, une atmosphère.

Il y a plus, l'imparfait permet à l'écrivain de gérer « le conflit entre deux temporalités romanesques » : celle de l'intrigue policière, qui emporte le lecteur vers le denouement de l'histoire et celle du vécu des personnages, qui engage le lecteur à s'arrêter et à réfléchir. C'est l'effet qui favorise les mécanismes psychologiques d'identification du lecteur avec tel ou tel personnage.

Références bibliographiques

ADAM, Jean-Michel (1992), *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan Université.

Idem (1994/1985), *Le texte narratif*, Paris, Nathan.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1984), « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, 73, p.98-111.

BAKHTINE, Mikhail (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

Idem (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.

BANFIELD, Ann (1995/1982), *Phrases sans paroles. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Ed. Du Seuil.

BERTHONNEAU, Anne-Marie et KLEIBER, Georges (1993), « Pour une nouvelle approche de l'imparfait : un temps anaphorique et méronomique », *Langages*, 112, p.55-73.

BRONCKART, Jean-Paul (1993), « L'organisation temporelle des discours. Une approche de psychologie du langage », *Langue française*, 97, p.3-13.

CHAUDIER, Stéphane (2004), « Simenon : poétique de l'imparfait », *Traces. Travaux du centre d'études G. Simenon*, 15, p.53-62.

COHN, Dorrit (1981/1978), *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Ed. Du Seuil.

DUCROT, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit.

GENETTE, Gérard (1972), *Discours du récit*, in *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil.

Idem (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Ed. du Seuil.

GUILLAUME, Gustave (1929), *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, Champion.

GUILLEMIN-FLESCHER, Jacqueline (1984), « Enonciation, perception et traduction », *Langages*, 73, p.74-97.

KLEIBER, Georges (2001), *L'anaphore associative*, Paris, Presses universitaires de France.

LINTVELT, Jaap (1981), *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti.

RABATEL, Alain (1998), *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux-Niestlé.

Idem (1999), « *Mais* dans les énoncés narratifs : un embrayeur du point de vue et un organisateur textuel », *Le Français moderne*, LXVII, 1, p.49-60.

Idem (2000 a), « Valeurs énonciative et représentative du « présentatif » *c'est* et marquage du point de vue », *Langue française*, 128, p.52-73.

Idem (2000 b), « Un, deux, trois points de vue ? Pour une approche unifiante des points de vue narratifs et discursifs », *La lecture littéraire*, 4, p.195-254.

Idem (2000 c), « De l'influence de la fréquence itérative sur l'accroissement de la profondeur de perspective », *Protée*, p.93-104.

I d e m (2001 a), « La valeur délibérative des connecteurs et marqueurs temporels *mais, cependant*, *maintenant, alors, et* dans l'embrayage du point de vue », *Romanische Forschungen*, 113, 2, p.153-169.

I d e m (2001 b), « Fondus enchaînés énonciatifs. Scénographie énonciative et point de vue », *Poétique*, 126, p.151-173.

Simenon, Georges (1962), *L'homme de Londres*, Paris, Editions Fayard.

Weinrich, Harald (1973/1964), *Le Temps*. *Le récit et le commentaire*, Paris, Editions du Seuil.

Narration au présent, deixis fictionnelle et point de vue

Le phénomène dont traite cette étude[1] est un usage narratif du présent qui, bien qu'apparenté au présent historique et au présent du récit oral, s'en distingue d'une manière significative par certains aspects de son fonctionnement référentiel. Nous essaierons de montrer que, dans la mesure où il sert essentiellement à produire un effet de perspective, l'usage extensif du présent dans la narration focalisée est à rapprocher de l'emploi des déictiques en contexte historique.

Pour en rendre compte, on aura recours à la notion de *deixis fictionnelle* : si la narration classique produit, par le biais du PR historique, un effet de perspective associé au couple narrateur/lecteur, *i.e.* à la *deixis de la fiction secondaire*, la narration au présent construit en outre une *deixis de la subjectivité fictive* servant d'« embrayeur » au point de vue du personnage.

La première partie met en discussion le phénomène des « paradoxes temporels », proposant une approche inspirée de Hamburger (1968/1986) et de Rabatel (1998). La deuxième partie se propose de reconsidérer le statut référentiel du PR grammatical afin de fournir une description unitaire de ce tiroir dans ses rapports avec les déictiques lexicaux. Après avoir réexaminé le fonctionnement référentiel du PR historique et du PR des récits oraux, on abordera, dans la troisième partie, les problèmes que soulève l'ancrage temporel et énonciatif de la narration au présent.

1. Des données textuelles aux questions théoriques

Pour bien cerner le concept de 'narration au présent', nous commençons par analyser trois textes illustratifs, ce qui nous permettra de formuler les principales questions abordées dans ce chapitre. Les exemples sont extraits de trois romans hétérodiégétiques à focalisation interne : *Thérèse Desqueyroux, La tête contre les murs* et *Nouvelle histoire de Mouchette.*

Dans le roman de François Mauriac, la narration au PR intervient constamment, surtout dans la première partie pour suivre pas à pas le « courant de conscience » de l'héroïne.

[1] Ce texte est la version remaniée d'une étude publiée en 2005 dans le numéro 17 de la *Revue de sémantique et pragmatique* éditée par les Presses universitaires d'Orléans.

(i) Le cauchemar dissipé, de quoi parleront-ils ce soir, Bernard et Thérèse ? Elle voit en esprit la maison perdue où il l'attend ; elle imagine le lit au centre de cette chambre, la lampe basse sur la table parmi des journaux et des fioles... Les chiens de garde que la voiture a réveillés aboient encore puis se taisent [...]. Thérèse s'efforce d'imaginer le premier regard qu'ils échangeront tout à l'heure ; puis cette nuit et le lendemain, le jour qui suivra dans cette maison d'Argelouse où ils n'auront plus à construire ensemble une version avouable du drame qu'ils ont vécu. (*Thérèse Desqueyroux*, p.15)

Dans le roman d' Hervé Bazin, dont l'*incipit* nous servira de support pour une analyse plus détaillée dans la troisième partie, la narration au présent occupe les chapitres I, III, XXIX et XXXI, où le récit adopte le point de vue du personnage principal, Arthur Gérane.

(ii) Trois heures et demie. Le chant rouillé des coqs se met à grincer. Une sorte de coton grisâtre se répand sur les prairies. Dans trente minutes, il fera jour. Il faut se hâter pour démarrer à la brune, sans allumer les phares, qui pourraient donner l'alerte. Arthur court vers l'ancienne remise dont son père a fait un garage. La clef mastodonte tourne dans la serrure. Par chance, les pneus sont en état, le réservoir plein. Arthur s'assied sur le siège qui lui semble tout chaud encore du derrière paternel. « Comme je suis rosse, tout de même ! » avoue-t-il. Mais il répète aussitôt : « Je ne peux pas faire autrement ». Ce disant, il appuie vainement sur le démarreur. Il a oublié de mettre le contact. La clef, où est la clef ? Bon sang, il l'a oubliée sous le ruban du feutre paternel !
(*La tête contre les murs*, chap.I, p.18)

Enfin, le roman de Georges Bernanos se présente tout entier comme une narration au PR centrée sur le destin d'une fillette de 14 ans, Mouchette, sur ses premières expériences et les premières images qu'elle se fait de la vie et du monde.

(iii) Mouchette se glisse jusqu'à la crête du talus et reste là en observation, le dos contre la haie ruisselante. De cet observatoire, l'école paraît toute proche encore, mais le préau est maintenant désert. Après la récréation, chaque samedi, les classes se rassemblent dans la salle d'honneur [...] Madame doit lire en ce moment les notes de la semaine puis l'on répétera une fois de plus la cantate qui doit être l'une des solennités de la lointaine distribution des prix. – Ah ! si lointaine en ce mars désolé ! Voici qu'elle reconnaît la strophe familière, le « Plus d'espoir » que Madame jette avec un terrible rictus de sa bouche mince et un mouvement de tête si violent que son peigne lui tombe dans le cou. (*Nouvelle histoire de Mouchette*, p.11-12)

La narration au présent, corroborée par certaines modalités de représentation de la vie intérieure (psycho-récit, DIL, monologue cité, perceptions et pensées représentées) est mise en œuvre pour construire un « sujet de conscience » dont la présence est d'une telle prégnance qu'elle va jusqu'à occulter celle du narrateur.

En (i), les temps orcentriques (PR, FS, PC) et les expressions déictiques *ce soir, tout à l'heure, cette nuit* concourent à produire des effets de perspective temporelle congruents avec le point de vue de l'héroïne. Toutes les marques temporelles sont donc interprétables par rapport au PR des verbes psychologiques *elle voit en esprit,*

elle imagine, elle s'efforce d'imaginer, à l'exception des anaphoriques *le lendemain* et *le jour qui suivra*, repérables par rapport à un moment futur (*cette nuit*).

La perspective spatiale se montre parfaitement cohérente avec la perspective temporelle: les descriptions définies *le lit, la lampe, la table*, l'anaphore associative qui les rattache à *la maison perdue*, de même que les termes démonstratifs *cette chambre, cette maison* sont à interpréter par référence à l'univers familier de Thérèse, tel qu'il apparaît dans ses rêveries prospectives, prédiquées par les verbes d'activité mentale.

En (ii) et (iii), le PR est le support temporel presque exclusif du texte, à l'exception du PC *il a oublié* en (ii) et du futur *on répétera* en (iii). En fait de déictiques temporels, (iii) l'emporte sur (ii) : *maintenant, en ce moment, en ce mars désolé*, tout comme *dans trente minutes*, sont repérables à partir d'un To qui coïncide vraisemblablement avec l'ancrage temporel de la scène narrative.

L'« effet point de vue » s'associe en (ii) et (iii) à la représentation des perceptions visuelles et auditives du personnage et à l'écho qu'elles éveillent dans sa conscience. Le PR de narration mobilise cette fois des verbes de mouvement (*court, tourne, se glisse*) ou d'état (*sont, reste là*) et de rares verbes psychologiques (*reconnaît*) ou déclaratifs (*avoue, répète*). On constate en revanche la fréquence des verbes modalisateurs (*falloir, pouvoir, sembler, paraître*, *devoir*) et des marques à valeur subjective-affective : interjections (*bon sang, ah*), énoncés exclamatifs (*comme je suis rosse ! ; ah si lointaine !*), subjectivèmes évaluatifs (*chant rouillé*) et affectifs (*clé mastodonte, rictus terrible*).

La présence des verbes psychologiques en (i), le rôle important des modalisateurs et des subjectivèmes évaluatifs et affectifs en (ii) et (iii) marquent sans conteste des degrés différents dans la subjectivation du discours narratif.

La première question que suscite ce type de narration est sans doute celle que se posait Moeschler en 1994 (p.55) : est-ce que la suppression des temps du passé perturbe l'interprétation temporelle du texte ? La réponse semble aller de soi : « la neutralisation des repères temporels ne supprime ni le caractère fictif de la narration, ni la possibilité de projeter les événements décrits dans le passé ».

Dans les cas qui nous intéressent, la projection dans le passé reste une simple possibilité théorique, car ces romans ne se proposent pas d'évoquer une époque révolue mais de relater une expérience personnelle ancrée dans l'actualité fictive du sujet expérimentateur. La question qui se pose alors est, dans les termes de Bronckart (1993), à quel type d'ancrage temporel initial on a affaire, anaphorique, comme dans la narration littéraire au passé simple, ou déictique, comme dans le récit oral au présent?

C'est l'ancrage énonciatif du récit qui soulève à notre avis le problème le plus délicat : comment une narration au PR, qui semble neutraliser l'opposition des plans et compromettre ainsi le « décrochage énonciatif » arrive-t-elle à produire des effets de point de vue ? En effet, l'usage du présent fait disparaître l'un des indices les plus nets qui séparent ce qu'on appelle généralement « narration objective » et « états de conscience », mais ceci n'empêche pas le lecteur de rapporter le contenu perceptif et axiologique du texte à une origine égocentrique qui se fait jour à travers les diverses représentations narratives de la vie psychique.

Avant d'essayer de résoudre ce paradoxe narratologique, force nous est d'aborder le problème connexe des « paradoxes temporels ».

2. Pour une approche narratologique des paradoxes temporels

Le phénomène des paradoxes temporels (cf. Moeschler et Reboul 1994) puise sa source dans le comportement instable des déictiques temporels, dont l'interprétation actuelle, si elle est souvent incluse dans leur signification virtuelle, peut parfois être complètement décalée. Ce constat conduit inévitablement, selon Moeschler (1993), à la question suivante : les déictiques ont-ils plusieurs significations ou une seule, cas où ces variations sémantiques ne seraient que des effets de sens pragmatique, imputables à un usage « interprétatif »?

À noter que cette question se pose dans les mêmes termes pour le fonctionnement des déictiques et pour celui des temps verbaux.

Si les déictiques ont plusieurs significations, on ne pourra pas expliquer les cas où leur interprétation référentielle dépend du contexte d'énonciation, *i.e.* de la *deixis primaire*. Qui plus est, cette hypothèse ne permet pas de distinguer l'usage standard ou « descriptif » des déictiques (ex. 1) de leur usage fictionnel ou « interprétatif » (ex. 2).

(1) Marie habite *ici* depuis deux ans
Maintenant je dois partir, à demain

(2) Max sortit son couteau. *Ici* les choses se gâtèrent (*apud* Moeschler 1993)
Marie avait attendu Jean avec impatience et *maintenant* elle ne trouvait plus rien à lui dire

Il convient donc de choisir la deuxième solution et reconnaître aux déictiques comme aux temps verbaux une seule signification (référence) virtuelle. Sous l'effet des emplois « non littéraux », celle-ci peut donner lieu à diverses interprétations qui réclament une explication pragmatique ou narratologique.

2.1. Trois interprétations du paradoxe temporel

Ainsi, pour le « paradoxe temporel » que renferme un passage déjà classique de Stendhal, reproduit en (3), il a été proposé deux interprétations : par Fauconnier en 1984 et par Vuillaume en 1990.

(3) Le malheur diminue l'esprit. Notre héros eut le malheur de s'arrêter auprès de cette petite chaise de paille, qui jadis avait été le témoin de triomphes si brillants. *Aujourd'hui* personne ne lui *adressa* la parole ; sa présence était comme inaperçue et pire encore.
(Stendhal, *Le Rouge et le Noir)*

Selon Fauconner, le déictique *aujourd'hui* marque en (3) un transfert entre « espaces mentaux », à savoir de « l'espace des événements narrés » à « l'espace-parcours ». Le premier est un espace temporel qui appartient aux personnages (désignés par la 3e personne). Le second est un espace spatial où se rencontrent une 1ère personne (le narrateur) et une 2ème personne (le lecteur-narrataire).

On pourrait y répliquer que l'espace-parcours comporte inévitablement une dimension temporelle, concevable comme un axe sur lequel narrateur et lecteur « progressent au même rythme » (Vuillaume 1990, p.40). L'acte de lecture présente lui aussi une durée, tout comme l'acte de réception d'un récit oral. Vu son statut d'instance de « l'univers fictif », le lecteur-narrataire entretient avec le texte un rapport qui « n'est pas fondamentalement différent de celui qu'il entretient, dans l'univers réel, à un récit écrit véridique » (*idem*, p.57).

Selon Vuillaume, une expression déictique insérée dans une narration au PS n'est que la trace, au sein de la « fiction principale », celle du monde raconté, d'une « fiction secondaire » qui met face à face le narrateur et le narrataire. L'hétérogénéité temporelle de l'exemple (3) provient donc de ce qu'il réunit en un seul énoncé deux énoncés cohérents avec les deux niveaux fictionnels :

(4) *Ce jour-là* personne ne lui *adressa* la parole
Aujourd'hui personne ne lui *adresse* la parole

Le déictique qui fait problème ne daterait pas l'événement auquel réfère l'énoncé au PS, mais « le reflet présent » de cet événement, son lieu d'inscription sur l'axe de la fiction secondaire. Mais alors le présent congruent avec l'expression déictique ne ferait lui aussi que reproduire ce même événement sur la scène narrative, le reconstruire et donc le réinterpréter dans la perspective de l'instance de narration et de réception.

Les formes de présent, qui font du narrateur et du lecteur les « témoins directs » des événements relatés, exhibent, tout comme les déictiques spatial et temporel de l'exemple (2), le ToSo d'une *deixis fictionnelle*, celle de l'instance d'énonciation

narrative. L'ensemble des références à cette instance d'énonciation, on l'appellera, à la suite de Vetters (1996), *deixis de la fiction secondaire*.

L'interprétation que nous proposons de (3) dérive des analyses de Hamburger (1968/1986) et de Rabatel (1998). Selon Hamburger, les déictiques temporels combinés avec le prétérit marquent une relation par rapport à un Je-Origine fictif et expriment « un moment dans la vie d'un personnage du roman »[2].

À y regarder de plus près, le déictique *aujourd'hui* s'associe en (3) à d'autres éléments du même ordre : *cette petite chaise de paille* et les subjectivèmes évaluatifs *comme inaperçue* et *pire encore*. Par ailleurs, *adressa* est remplaçable dans ce contexte par *adressait*, parfaitement congruent avec *était comme inaperçue*. Forme d'arrière-plan, éminemment subjective, l'IMP est, selon Rabatel, l'un des « embrayeurs du point de vue ».

L'énoncé sentencieux au présent, l'expression *notre héros* et l'énoncé évaluatif au PS/PQP soutiennent le point de vue du narrateur, dont les accents ironiques percent dans *triomphes si brillants*. Le déictique temporel, le syntagme démonstratif, l'IMP et les deux subjectivèmes évaluatifs soutiennent de leur côté le point de vue du personnage. Ces points de vue ne sont pas rigoureusement délimités, car le déictique spatial *cette petite chaise* apparaît dans la « partition » du narrateur et le PS *adressa*, dans celle du personnage.

2.2. Une approche pragmatique du paradoxe temporel

Afin d'éviter une explication « qui soit trop dépendante d'une théorie de la fiction », Moeschler (1994, p.98) a formulé un principe pragmatique « d'assignation de référence temporelle aux déictiques » :

- les déictiques désignent *par défaut* un point ou un intervalle par rapport au contexte d'énonciation et aux participants à l'acte de communication ;
- « ils peuvent désigner de manière auto-référentielle un instant (point ou intervalle) dont le point de repère temporel est fixé par l'énoncé lui-même ».

Le paradoxe temporel de l'exemple (3) s'expliquerait donc par le fait que c'est l'énoncé lui-même qui serait son propre repère temporel. *Aujourd'hui* désignerait donc un segment temporel correspondant au jour que décrit l'énoncé.

Un tel principe se veut cohérent avec le principe de pertinence, qui impose de distinguer un 'usage interprétatif' et un 'usage descriptif'. Cette distinction recoupe en partie la division sémantique 'sens connotatif' vs 'sens dénotatif': celui-ci ne fait que décrire un état de choses, celui-là évoque une autre représentation de cet état de

[2] Käte Hamburger, *La logique des genres littéraires*, citée d'après Carl Vetters 1996, p.167.

choses. La désignation auto-référentielle des déictiques temporels tiendrait donc, pour Moeschler (1994, p.99), à un usage interprétatif, « puisqu'il désignerait autre chose qu'un moment du temps (un énoncé par exemple) ».

Nous croyons qu'*aujourd'hui* de l'exemple (3) désigne bien un moment du temps, mais un moment qui tire sa référence actuelle non pas du rapport au contexte d'énonciation mais d'une représentation temporelle construite par la séquence textuelle tout entière. Cette représentation est cohérente avec la perspective temporelle du personnage, avec son *Ego-origo*, même si son point de vue se construit en interaction avec celui du narrateur.

L'hypothèse de l'auto-repérage référentiel, formulée par Moeschler, fait intervenir une relation de coréférence qui joue dans un autre sens que celui attendu : ce n'est plus l'énoncé qui reçoit sa référence actuelle d'une expression temporelle déictique, c'est l'expression déictique qui reçoit sa référence temporelle actuelle de l'énoncé où elle apparaît. Ce qui revient à parler de l'usage anaphorique des expressions déictiques. On retombe ainsi sur un paradoxe qui nous oblige à chercher une nouvelle explication : comment un tel usage est-il possible ? Cette entorse aux règles de cohésion temporelle n'est-elle pas imputable à un certain mode d'organisation textuelle, notamment aux textes où c'est l'hétérogénéité temporelle qui constitue la règle ?

La réponse va de soi : cet usage interprétatif des déictiques – comparable à celui du PR historique – est un phénomène propre aux récits fictionnels, dont l'organisation interne se trouve sous l'incidence des catégories : temps, voix et *mode* ou modalité de représentation narrative, qui concerne la *distance* et le *point de vue* (cf. Genette 1972 et 1983). Ces catégories président à la mise en place d'un système de représentations discursives, qui suppose une *mise en perspective* du référent construit par le récit, une mise en perspective qui est à la fois *temporelle* et *énonciative*. Les effets de perspective narrative auxquels sont subordonnés les usages interprétatifs en question relèvent de l'hétérogénéité constitutive du texte narratif (cf. Florea 1999).

2.3. Le concept de deixis de la subjectivité fictive

Il convient donc de retourner à une approche narratologique, notamment à la thèse de Banfield (1995) sur l'interprétation du nœud Expression dans une « grammaire du discours rapporté »[3]. Tout en sachant que Banfield exclut la présence du locuteur-narrateur, on va retenir sa façon de concevoir la temporalité du sujet de conscience :

[3] Cette thèse, qui vise à expliquer le "style indirect libre", postule qu'à toute *expression* (de la subjectivité langagière) est obligatoirement associé un *sujet de conscience* et un MAINTENANT. S'il y a un JE, il est coréférentiel au sujet de conscience. En l'absence d'un JE, un pronom de 3[e] personne peut être interprété comme sujet de conscience. S'il y a un présent, MAINTENANT est cotemporel au présent, mais en l'absence d'un présent, MAINTENANT peut être cotemporel au passé.

« C'est le moment de l'acte de conscience, le moment où le SOI est en train de penser, le moment du *cogito* » (1995, p.165). C'est à un tel moment que renvoie le déictique *aujourd'hui* dans l'exemple (3), usage tout à fait analogue à celui des déictiques dans un discours indirect libre inscrit dans la base temporelle PS/IMP.

Le « sujet de conscience » de Banfield remonte en fait à la « subjectivité fictive » de Hamburger (1986), concept qui dérive d'une observation pertinente en tant que telle, à savoir que la fiction opère « la présentification *hic et nunc* du devenir des personnages »[4]. Ce qui ne signifie pas forcément que les faits représentés n'appartiennent pas au passé, mais que la fiction a la propriété de ressusciter les événements passés, de les « faire revivre dans le présent » (Vuillaume 1990, p.71). Si par « devenir » on entend une succession d'états – notamment d'états de conscience – alors on doit admettre que l'écrivain « nous les fait appréhender dans un *hic et nunc* qui n'est pas son propre présent mais le présent fictif de la subjectivité fictive »[5].

Nous ferons donc l'hypothèse que les expressions déictiques insérées dans les récits focalisés au PR (cf. *supra* 1) ou au PS (cf. ex. 3) participent d'une *deixis de la subjectivité fictive* dont le centre n'est autre que le ToSo de l'acte de perception/ réflexion/parole construit par le texte. Ce centre déictique est un ICI – MAINTENANT relevant du système de référence du personnage. Si, au DIL, MAINTENANT devient cotemporel du passé, c'est parce que l'acte psychique du sujet de conscience est représenté de manière oblique et décrit par rapport au temps des événements. Le passé (IMP ou PQP) ne fait que transposer dans le système de référence de la narration classique le présent de la subjectivité fictive, de même que la 3e personne n'est que la « projection » d'une 1ère personne.

L'hétérogénéité temporelle du texte narratif résulte donc du croisement de trois systèmes de référence :

- celui du récit, qui reproduit *dans l'ordre du texte* la succession des événements de l'Histoire (au sens de Genette 1972) ;
- le système de la subjectivité fictive ou du sujet de conscience, une *deixis* construite à l'intérieur du récit et de la fiction principale ;
- le système du métadiscours auctoriel ou de la fiction secondaire, centré sur le PR de l'acte de narration, coextensif du PR de l'acte de lecture.

4 Käte Hamburger, *La logique des genres littéraires*, citée d'après Carl Vetters 1996, p.166.
5 Käte Hamburger, *op.cit.*, apud Vuillaume 1990, p.52.

3. Le présent entre deixis primaire et deixis fictionnelle

Les emplois non actuels du présent (PR historique, PR *pro futuro*) ont déterminé certains linguistes à contester la définition standard du PR comme forme cotemporelle de l'énonciation, *i.e.* comme centre de la deixis primaire. Certains ont proposé une définition non déictique et non temporelle (Serbat 1988), d'autres une définition aspectuelle fondée sur l'auto-repérage (Mellet 1998, 2001). Enfin, Revaz avance en 2002 une explication « isochronique » du fonctionnement du présent, inspirée de la théorie des temps développée par Nicolas Beauzée, un grammairien de l'époque classique.

Puisqu'elle voit dans le PR un temps « indéfini » rapportable à n'importe quelle époque en vertu du principe de « la simultanéité d'existence », l'hypothèse isochronique présente l'inconvénient d'éliminer toute distinction entre présent et imparfait. Plutôt qu'une conception non temporelle et non déictique, comme celle de Serbat, nous partageons la conception de Paul Imbs (1960, p.21), selon laquelle le PR est « la moins spécialisée de toutes les formes de l'indicatif » et ce à cause des rapports qu'il entretient avec les autres formes aspectuo-temporelles. Puisqu'en système, il est seul à s'opposer aux formes du passé (PC, IMP, PS), le PR se prête en discours à l'expression des divers aspects pour lesquels le passé dispose de formes distinctes : IMP pour le complexe duratif-itératif, PC et PS pour le ponctuel.

3.1. Retour sur le PR comme centre de la deixis primaire

Nous reprenons ici les arguments avancés en 2005 et 2007 à l'appui de la définition temporelle-déictique du présent. Notre hypothèse de départ était que la spécificité de ce tiroir réside dans un fonctionnement analogue à celui des expressions déictiques *maintenant, aujourd'hui, en ce moment*.

Le signifié virtuel de ces expressions est 'moment ou intervalle cotemporels à l'énonciation' (cf. Moeschler 1994). Or, la représentation momentanée ou durative et, implicitement, le rapport de cotemporalité avec To, varient en fonction de la classe aspectuelle de l'énoncé. Ainsi, tout comme le tiroir verbal, le déictique adverbial peut marquer un moment précis (ex. 5), la période en cours (ex. 6) ou toute une époque puisant sa source dans le passé et se prolongeant dans le futur (ex. 7).

(5) Je raccroche maintenant et je te rappelle plus tard

(6) Hélène fait son droit à Paris, maintenant

(7) Maintenant les nouvelles circulent rapidement

Deuxième argument : les déictiques *maintenant*, *aujourd'hui*, d'une part, et *cette semaine, cette année*, de l'autre, peuvent se combiner avec des formes verbales de passé ou de futur, sans donner lieu pour autant à des contradictions temporelles (ex. 8 et 9).

(8) Aujourd'hui, *j'ai vu* le médecin
Cette année, elle *a fini* ses études

(9) Je ne *sortirai* plus aujourd'hui
Jean *passera* son bac cette année

La référence actuelle de ces énoncés est incluse dans la signification littérale des expressions déictiques. Ils dénotent en (8) un passé récent et (en 9) un futur proche incorporés à l'actualité du locuteur.

Troisième argument : le fonctionnement référentiel de *maintenant* en séquence avec une forme de passé ou de futur est analogue à celui du PR « inclusif » de Imbs (1960) ou du PR « de composition » de Guillaume (1929).

(10) Maintenant, *j'ai tourné* la page
Quand nous *reverrons*-nous maintenant ?

(11) Où est Jean ? – Il *sort* de chez moi
Garçon, une bière – Ça *vient* !

En (10) comme en (11), le passé récent et le futur proche sont indissociables d'un présent étroit, qui en constitue une dernière ou une première étape. La référence temporelle de ces énoncés est donc un *continuum* temporel : un présent-passé ou un présent-futur. Il s'avère que cette aptitude à empiéter sur le passé ou sur le futur est *propre à toute marque de présent*.

À la limite, le PR peut référer à un moment du passé ou du futur complètement décalés par rapport au référentiel énonciatif. Tout en réclamant une explication différente (voir *infra* **4**), le PR du récit oral et le PR *pro futuro* ne mettent pas en question la définition temporelle-déictique de ce tiroir verbal.

3.2. De la deixis secondaire à la deixis fictionnelle

La conception déictique du présent est confortée par l'approche cognitive de la *deixis*, définie depuis Benveniste comme un système de repérage référentiel centré sur l'instance d'énonciation. La linguistique cognitive y voit un modèle fondamental de conceptualisation de la réalité, qui transcende le référentiel énonciatif. Par le biais d'un transfert mental, le « point zéro », centre du système déictique, peut être déplacé du contexte empirique d'énonciation dans un autre cadre référentiel : les relations interhumaines (deixis sociale), les attitudes affectives (deixis émotive) ou l'organisation du texte (deixis textuelle). Le transfert mental entraîne, selon Lyons

(1995), un processus de réinterprétation de la composante spatiale de la « deixis primaire », qui aurait pour résultat l'émergence d'une deixis au second degré ou « deixis secondaire ».

Le modèle déictique peut être transposé aussi dans un cadre fictionnel – le récit littéraire par exemple – qui mobilise aussi la composante temporelle de la deixis primaire. Il en résulte un nouveau référentiel énonciatif : un *hic et nunc* associé à l'acte de narration et mettant face à face un narrateur et un lecteur liés non plus par un contrat de parole mais par un contrat de fiction. Le transfert du système déictique sur la scène d'énonciation narrative engendre ce que nous avons appelé *supra* (cf. 2.1.) une *deixis fictionnelle*, en l'occurrence une *deixis de la fiction secondaire.*

Il y a plus. Dans un récit, le centre déictique peut se déplacer du narrateur au personnage, qui devient ainsi le nouveau point zéro du système. L'ensemble des expressions déictiques et modales renvoyant à ce nouvel *ego-origo* est mis en oeuvre dans les récits focalisés pour construire le point de vue ou centre de perspective.

Avant Hamburger (1986/1968) qui parlait du « présent fictif de la subjectivité fictive » on ne s'est guère penché sur ce phénomène. Pourtant, cet avatar de la deixis nous semble lié à une propriété fondamentale du discours: *l'hétérogénéité constitutive* (cf. Authier-Revuz 1984) ou la *polyphonie* (cf. Ducrot 1984). Si le locuteur est une projection du sujet parlant, le narrateur est une projection du locuteur. Le déplacement de l'instance égocentrique par transfert mental du locuteur/narrateur au personnage (instancié à son tour en sujet parlant, pensant, percevant) conduit à l'apparition d'une *deixis* au troisième degré, que nous avons appelée *supra* (cf. 2.3.) *deixis de la subjectivité fictive.*

4. Présent historique et présent du récit oral

Nous partageons la conception suivant laquelle les temps verbaux sont des « morphèmes à contenu procédural », dont la fonction est de « permettre à l'interlocuteur d'accéder à une représentation optimalement pertinente des événements représentés » (Reboul et Moeschler 1998, p.104). D'un énoncé à l'autre, les temps engagent entre eux des relations de coréference ou de progression, susceptibles d'un traitement pragmatique. Mais la récurrence et l'alternance des temps au niveau macrosyntaxique (séquence ou texte) produit des effets de cohésion ou de contraste susceptibles d'un traitement textuel. D'où l'importance que nous accordons à la fonction cohésive, structurante, des temps verbaux et, conjointement, aux aspects pragmatico-textuels de la représentation temporelle. Ceux qui concernent directement notre sujet sont *l'ancrage temporel initial* en relation avec *l'archétype discursif* : récit ou narration.

4.1. Récit vs narration

Bronckart (1993) distingue quatre archétypes discursifs (voir ici même « Le relief temporel du texte proustien ») : discours interactif, discours expositif, récit et narration. Si le premier implique une relation directe au moment de la prise de parole, le discours expositif, le récit et la narration supposent une relation globale, indirecte, que Bronckart appelle « ancrage temporel initial ». Cet ancrage initial est de type déictique pour le récit, de type anaphorique pour la narration et de type a-temporel pour le discours expositif. Le récit et la narration présentent en outre un mode d'organisation temporelle qui explicite la succession chronologique des événements relatés. Les éléments qui concourent à ce *repérage* temporel sont les lexèmes verbaux, les indications cotextuelles et les tiroirs verbaux organisés en sous-systèmes ou *bases temporelles*.

Le récit recourt à une base centrée sur le PR ou sur le couple PC/IMP, alors que la narration classique opte pour la base PS/IMP, où le PS alterne avec le PR historique. Or, l'objet de notre réflexion est une narration au PR qui se distingue tant du récit oral au PR que de la narration qui utilise comme temps d'avant-plan le PS en alternance avec le PR historique. En comparant ces trois types de discours narratif, on va essayer de dégager le fonctionnement référentiel propre à chaque usage du PR. On essaiera de montrer ensuite que, dans la mesure où il sert essentiellement à produire un effet de perspective narrative, l'usage extensif du présent dans la narration focalisée est à rapprocher de l'usage des déictiques en contexte historique et à rattacher, comme ce dernier, à la *deixis de la subjectivité fictive*.

4.2. Le présent historique

Depuis la rhétorique classique, on a toujours vu dans cet emploi un effet de style, une « figure », nommée *hypotypose*. L'effet de présentification consiste à « faire vivre au lecteur les événements rapportés « comme s'il y était » puisqu'ils sont présentés comme contemporains à son existence même » (Leeman-Bouix 1994, p.149).

Nous proposons comme base de discussion un fragment du roman *Les Thibault* de Roger Martin du Gard. Le fragment est extrait du premier volume, *Le cahier gris* : à quatorze ans, Jacques Thibault fait une fugue en compagnie de son meilleur ami, Daniel. Il réintègre le foyer paternel, mais les sentiments qu'il éprouve à l'égard de son père ne sont pas tout à fait ceux de l'enfant prodigue de Greuze.

(12) Pourtant, lorsqu'il retrouva son palier, lorsqu'il reconnut le lustre allumé dans le vestibule comme les soirs où son père donnait ses dîners d'hommes, il éprouva une douceur malgré tout à sentir autour de lui l'enveloppement de ces habitudes anciennes ; et, lorsqu'il vit venir, boitillant vers lui du fond de l'antichambre, Mademoiselle, plus

menue, plus branlante que jamais, il eut envie de s'élancer, presque sans rancune, dans ces petits bras de laine noire qui s'écartaient pour lui. Elle l'avait saisi et le dévorait de caresses [...].

(13) Mais la porte du cabinet *s'ouvre* à deux battants, et le père *surgit* dans l'embrasure. Du premier coup d'oeil il *aperçoit* Jacques et ne *peut* se défendre d'être ému. Il *s'arrête* cependant et *referme* les paupières ; il *semble* attendre que son fils coupable se précipite a ses genoux, comme dans le Greuze, dont la gravure *est* au salon.
Le fils n'*ose* pas. Car le bureau, lui aussi, *est* éclairé comme pour une fête [...] et puis, M. Thibault *est* en redingote, bien que ce soit l'heure de la vareuse du soir : tant de choses insolites *paralysent* l'enfant […]. Il a reculé et *reste* debout, baissant la tête, ayant envie de pleurer et aussi d'éclater de rire.

(Martin du Gard, *Les Thibault I*, p.97-98).

Le fonctionnement référentiel du PR en contexte « historique » est comparable à celui des expressions déictiques insérées dans une narration au PS (cf. *supra* 2.). À cette différence près que l'effet de perspective produit par le PR historique ne concerne pas le personnage, comme dans le cas des expressions déictiques, mais le couple narrateur/lecteur.

La séquence (12) au PS présente un repérage anaphorique, car les temps allocentriques reçoivent leur référence temporelle du contexte « historique » : le soir où Antoine avait ramené au bercail les deux jeunes fugitifs, Jacques et Daniel.

La séquence (13) au PR comporte, à notre avis, un double repérage : par rapport au temps des événements (E, le *event point* de Reichenbach) et par rapport au présent de l'énonciation narrative (S, le *speach point* de Reichenbach). Dans la mesure où, s'articulant à la précédente, la séquence (13) inscrit les faits relatés dans la « logique » temporelle et causale du récit, elle relève du contexte « historique » de la fiction. En tant qu'elle est centrée sur le PR, dont le signifié virtuel est la concomitance avec un centre déictique, la séquence (13) se trouve embrayée sur la fiction secondaire. Le PR ne situe pas les événements passés, mais leur reproduction sur la « scène du texte » (cf. Vuillaume 1990), d'où son aptitude bien connue à « ressusciter le passé », à le rendre contemporain de l'instance narrative. L'effet de présentification est donc indissociable du repérage « historique » de la séquence textuelle. Il s'accompagne d'un effet d'éclairage (focalisation de certains épisodes) et de « tempo » narratif (dramatisation du récit).

En (13) le PR se substitue au PS pour « mettre en scène » le point culminant de cet épisode : le face-à-face entre père et fils, lourd de conséquences pour le destin de Jacques, ce qui amplifie au maximum la tension dramatique du récit. L'effet de contraste entre (12) et (13) est souligné par *mais*, inverseur argumentatif et « embrayeur du point de vue » (cf. Rabatel 1998, 1999, 2001). L'ancrage dans la *deixis* de la fiction secondaire entraîne non seulement un changement de perspective temporelle mais

aussi un changement de point de vue sur le déroulement ultérieur des événements : si (12) pouvait faire croire a une réconciliation, (13) remet en question et suspend toute attente en ce sens.

4.3. Le présent du récit oral

Après avoir examiné le PR historique, emploi qui relève de la *narration*, on va se pencher sur un usage du PR qui appartient au *récit*. Toujours est-il que le PR du récit oral comporte certaines affinités avec le PR de la narration littéraire dont il sera question plus loin. Soit (14) la transcription imaginaire d'un récit oral :

(14) Y a quelques jours je vais chez Pierre. Voilà plusieurs mois qu'on ne s'était pas vus ni téléphoné. J'arrive, je frappe à la porte, personne ne répond. Il doit être sorti, tant pis je vais l'attendre, que je me dis. Mais je n'en ai pas pour longtemps. Après un quart d'heure environ, le voilà qui s'amène le béret sur l'oreille et sa serviette bourrée de bouquins sous le bras. Tu me croiras si tu veux mais il ouvre sa porte sans me dire un mot, sans me jeter un seul regard. J'étais pas là, quoi !

Il s'agit d'un récit témoignage à ancrage initial déictique, c'est-à-dire rapporté au To de l'instance de production. Le locuteur rapporte des faits qui l'ont affecté personnellement et qui remontent à un passé en relation directe avec le moment d'énonciation : *il y a quelques jours.*

Comme dans le cas du PR historique, les événements passés sont reconsidérés par le locuteur dans la perspective du moment actuel. Mais, à la différence du PR historique, le PR du récit oral est compatible avec une datation passée (*hier, il y a deux jours*), congruente avec son ancrage initial déictique. L'effet d'immédiateté que produit l'évocation empathique de l'expérience vécue permet à l'allocutaire d'avoir un accès plus direct aux faits relatés, ou, dans les termes de Reboul et Moeschler (1998, p.104), « d'accéder à une représentation optimalement pertinente des événements représentés ».

Le PR du récit oral a donc une fonction actualisante et optimisante : il permet de voir les choses en train de s'accomplir et à mesure de leur prise en charge par le locuteur-énonciateur. Si l'énonciateur est le protagoniste de l'expérience vécue, le locuteur en est le rapporteur et il marque parfois un recul psychologique vis-à-vis de l'expérience vécue, par un commentaire évaluatif ou explicatif (ex. *tu me croiras si tu veux*).

5. La narration au présent dans *La tête contre les murs*

La narration au présent, souvent utilisée dans les romans à point de vue (cf. *supra* **1**), vise à permettre au lecteur un accès direct au monde intérieur du personnage

focal : perceptions, pensées, sentiments verbalisés ou non. La plupart du temps, le PR n'entretient qu'une relation indirecte (à distance) avec le PS, forme de base du récit fictionnel. L'*incipit* du roman *La tête contre les murs* d'Hervé Bazin nous servira de support pour l'analyse de l'ancrage temporel et énonciatif de la narration au présent.

5.1. Ancrage temporel et opposition des plans

Deux chapitres du début (I et III) et, symétriquement, deux chapitres de la fin du roman (XXIX et XXXI) adoptent le présent comme base temporelle absolue du récit, alors que le reste des chapitres adoptent la base PS/IMP de la narration classique. Le monde construit par les chapitres I et III ne nous est pas raconté avec le détachement propre au narrateur omniscient et clairvoyant, il nous *est montré* tel qu'il est perçu et vécu par le protagoniste Arthur Gérane dans deux moments successifs qui prennent des proportions de « scènes » : le cambriolage dans la maison paternelle et le réveil d'Arthur dans une cellule de la maison de santé où il a été enfermé après son accident.

Depuis quatre ans qu'il a quitté l'université et le foyer familial, Arthur mène une vie errante et désordonnée : il est « las, désargenté, prêt à tous les expédients y compris le *chapardage* familial » (p.10). Les séquences (15)-(18) sont extraites de l'*incipit* du roman, qui retrace la scène du cambriolage :

(15) Un craquement mou. Les vis n'ont pas résisté, la porte s'est complaisamment ouverte. Elle bâille, soufflant au nez d'Arthur l'haleine de la maison, cette odeur familière de vieux livres, de pétrole, de lavande et de laine mitée qui se glisse dans ses sinus, y retrouve sa place exacte, s'y recroqueville comme l'escargot dans sa coquille. Avant d'entrer, par prudence, le jeune homme se retourne instinctivement... et demeure cloué sur place. À quinze mètres environ, sur la pelouse, une lueur vient de s'allumer et bouge vaguement dans la nuit.

(16) Il s'agit d'une lueur faible, d'un point rougeâtre qui peut aussi bien signaler une cigarette qu'une lampe électrique à pile fatiguée. Car, à vrai dire, elle ne bouge pas, cette lueur : elle cligne, elle tremblote, comme si elle se trouvait au bout d'un boîtier tenu par une main qui tremblerait elle-même. Mais elle varie d'intensité, s'étiole, renaît, a des sursauts, comme le feu mince de la gauloise nocturne sur laquelle le fumeur tire à petits coups espacés.

(17) « Après tout, songe Arthur, au bout des doigts comme au bout des lèvres, cette lueur, de toute façon, appartient à un homme; c'est lui qu'il faut identifier. Notre fermier ? Impossible : il ne fume pas. Ma sœur ? Pas question : elle ne fume pas non plus [....]. Papa ? Mais, dans ce cas, il foncerait immédiatement sur moi [...]. Un chat... pourquoi ne serait-ce pas un chat ? Je sais bien que les matous ont deux yeux. Alors, un chat borgne? Ouais ! C'est cela, un chat borgne, tout exprès délégué par la justice immanente pour me terrifier ».

(18) Arthur va sourire, donc se détendre et réfléchir. Il est tout près de deviner, il *brûle*. Mais la porte qui vient d'être fracturée grince légèrement et, en même temps, la lueur

> s'éteint. Grande chamade sous les côtes du jeune homme ! Aucun doute : il est repéré. Il hésite quelques fractions de seconde entre la fuite, l'attaque ou la défense [...]. Mais quoi ! Le point lumineux se rallume un peu plus loin. L'homme se déplace donc, l'homme ne l'a pas vu ou bien lui aussi, inquiet, se retire. Non, il ne se retire pas : il se dédouble. Voici deux, puis trois, puis quatre lueurs identiques... Cette fois la démonstration est faite [...]. Il a tout de même compris : l'ennemi n'est que ver luisant.
>
> (*La tête contre les murs*, p.7-9).

Étant la base temporelle du texte, le PR n'y sert pas à produire un effet de contraste ni surtout à reproduire dans le présent de l'acte de lecture des événements appartenant à un temps révolu, comme le PR historique (cf. *supra* 4.2.).

La narration au PR comporte de toute évidence un ancrage initial déictique, se rapprochant sur ce point du récit oral. La différence réside dans la nature du centre déictique servant de référence temporelle : le To de l'instance de production, centre de la *deixis* primaire, pour le récit oral, et le To de l'énonciation fictionnelle, « centre déictique de la fiction secondaire » (Vetters 1996), pour la narration littéraire au PR. Ancrée dans le *hic et nunc* de l'acte de narration/réception, la *deixis* de la fiction secondaire est l'une des conditions de l'« acte de foi » qui fonde le *contrat littéraire*[6]. Du fait qu'il transpose les actes psychiques du protagoniste dans le présent de l'acte de lecture, le PR des états de conscience, induit une relation vivante avec l'univers du texte, obligeant le lecteur à quitter sa position de spectateur des événements narrés pour s'identifier avec le protagoniste de ces événements.

On se demandait au début de cette étude comment une narration au présent pouvait marquer l'opposition des plans narratifs et assurer le décrochage énonciatif à l'origine des effets de point de vue. Le PR des prédicats contrôleurs, qui assure le récit des événements, oblige le lecteur à rétablir par voie inférentielle les rapports de coréférence ou de progression temporelle entre les énoncés, en faisant jouer les classes aspectuelles.

Comme le remarque à juste titre Mellet (2001, p.31), « le présent de narration se glisse dans un moule aspectuel préformé », défini d'abord par le contenu notionnel des lexèmes verbaux et ensuite par la structure de la relation prédicative. Le PR des prédicats d'achèvement/accomplissement fait avancer le temps du récit à mesure que se poursuit la narration : *se retourne, demeure cloué, vient de s'allumer, s'éteint, se rallume, se retire*, *se déplace,* etc. Le PR des prédicats d'activité ou d'état conserve la référence temporelle de l'énoncé précédent, prenant appui sur le dernier R (point

[6] Tout en sachant que l'auteur du roman l'introduit dans un monde fictionnel, le lecteur s'applique, dès qu'il entame la lecture du texte, à substituer le monde raconté au monde réel. Il intègre l'espace-temps du récit et vit l'histoire de l'intérieur, phénomène que Bakhtine (1978) appelait « exotopie réceptive ». Or, plus la relation du lecteur au monde raconté est directe, plus l'illusion du *vécu* est intense.

de référence) de la progression narrative : *se glisse, bâille, bouge, cligne, tremblote, varie, brûle, grince, hésite*, etc.

5.2. Représentation narrative du sujet de conscience

Une telle narration est donc ancrée dans la *deixis* de la fiction secondaire, mais il s'agit là d'un ancrage par défaut . La fiction secondaire n'est plus inscrite dans le texte comme chez Dumas, Balzac, Stendhal ou Gide, car, dans les romans « du courant de conscience », on assiste à l'effacement progressif du narrateur.

Il y a plus. *L'incipit in medias res* a pour effet une certaine façon de présenter le personnage qui ouvre l'action. Celui-ci est désigné par son prénom, ce qui induit un certain degré de familiarité entre le narrateur et le lecteur. Ce procédé joue, selon Genette (1983), un rôle important dans le choix du personnage comme « foyer de perception ». C'est tout à fait le cas de notre roman, où le personnage est construit non seulement comme un caractère ou une biographie mais aussi comme un sujet de conscience qui se forme et s'affermit sous les yeux du lecteur. Sa promotion au rang de personnage focal repose essentiellement sur l'emploi de certaines techniques de représentation narrative relevant du *showing :* les « perceptions narrativisées », le « monologue narré » et le « monologue cité ». Nous reprenons ces termes à Dorrit Cohn (1981) : le premier désigne en grand « l'effet point de vue » au sens de Rabatel (1998), le second réfère au discours indirect libre et le dernier au monologue intérieur.

Dans un récit hétérodiégétique qui adopte comme celui-ci une facture consonante, les perceptions et le discours intérieur du type DIL sont particulièrement difficiles à délimiter. D'une part, les perceptions représentées interfèrent avec le récit des événements (voir le traitement séquentiel des images olfactives et visuelles en (15) et (16). Elles interfèrent, d'autre part, avec le monologue « narré » (cf. 16 et 18), qui présente un aspect d'autant plus diffus, dans le premier chapitre, qu'il ne dispose guère de verbe introducteur. Il est signalé par les connecteurs argumentatifs *car, mais, donc*, la dislocation, les exclamations, la négation *non, il ne se retire pas*, le déictique *voici*. Le DIL comporte la même base temporelle que le monologue « cité » (cf. 17), qui dispose quant à lui d'un marquage textuel très net dans le premier chapitre du roman : guillemets et verbes introducteurs, psychologiques ou déclaratifs.

Du fait que ces stratégies discursives adoptent la même base temporelle que le récit des événements, du fait que l'univers référentiel construit par le texte s'organise – moyennant la restriction du champ cognitif – en fonction du sujet-siège des perceptions et pensées representées, on assiste à la mise en place d'une *deixis fictionnelle* comportant le même système de référence que la deixis du monologue cité.

5.3. Marquage linguistique de la deixis fictionnelle

Cette deixis fictionnelle renvoie à ce que nous avons appelé en 2.3. *deixis de la subjectivité fictive*, en avançant l'hypothèse qu'elle intervient dans l'interprétation référentielle des expressions déictiques combinées avec le PS. Nous croyons aussi que, dans le récit focalisé, elle repose sur des actes de référence simulant ce que Castañeda (1989) appelait *first person thinking reference*.

Au nom propre *Arthur* désignant un individu qui n'a pas encore été identifié s'ajoutent dans notre texte d'autres termes référentiels dépourvus de référence : les descriptions définies incomplètes *les vis, la porte, la maison, la pelouse, l'homme* et, plus loin, *le feutre, les dossiers, le bureau, la clef, le chapeau, les gants*, etc. Leur fonction est de simuler et par là de constituer une référence associée au champ cognitif-perceptif du personnage.

Mais il y a d'autres termes qui reçoivent leur référence spécifique par des actes de référence qui prennent pour origine le ToSo de l'acte psychique attribué au personnage, acte de perception/réflexion ou acte de pensée/parole :

- termes démonstratifs : *cette odeur de vieux livres, cette lueur, cette maison* et, plus loin, *ce visage, cet artiste, cette scène, ce stupide chéquier, tout cela*, etc. ;
- déictiques temporels : PR, PC discursif (*n'ont pas résisté, s'est ouverte, a compris*), futur proche (*va sourire*), passé récent (*vient d'être fracturée*) ;
- déictiques spatiaux : *voici* et, plus loin, *voilà, ici, là*.

Ces éléments se voient assigner une valeur indexicale interprétable par rapport à la deixis intradiégétique, imposant au lecteur de construire un contexte où l'énoncé rend compte d'une perception/pensée attribuée. Les descriptions définies, les termes démonstratifs, les déictiques spatiaux et temporels se mettent au service de la *first person thinking reference* (Castañeda 1989), condition absolument indispensable à l'expression de la subjectivité.

Dans le premier chapitre du roman, le DIL ne s'accompagne que deux fois d'une postface, alors que le monologue cité le fait régulièrement : *songe Arthur, murmure-t-il*, *suppute Arthur, précise Arthur, conclut-t-il, avoue-t-il*, etc. Ces verbes psychologiques ou déclaratifs, ainsi que tout autre verbe susceptible de s'associer à un état de conscience, exhibent le To de la subjectivité fictive, le *hic et nunc* de l'acte psychique représenté. Dans la mesure où ces états de conscience sont attribués à un personnage fictif, origine égocentrique d'une deixis fictionnelle, ce To est un présent virtuel. Si ce présent fait illusion, si l'effet de réel qu'il produit est si intense, c'est parce qu'il se confond avec le centre déictique de l'énonciation narrative, un présent actuel car institué par le processus même de la lecture.

6. Conclusions

La narration au présent est à distinguer de la narration au PS en ce qu'elle comporte un ancrage initial déictique. Le point de référence temporelle est dans ce cas le présent de l'instance d'énonciation narrative, centre déictique de la « fiction secondaire ». Ce type de repérage temporel peut intervenir aussi, sur un plan local, dans la narration classique – usage du PR historique ou du PR actuel du méta-discours auctoriel – sans empiéter pour autant sur le fonctionnement global de cette narration à ancrage initial anaphorique.

Le PR historique n'est donc pas un simple pendant du PS. Les séquences textuelles qu'il construit n'appartiennent à l'Histoire que dans la mesure où elles s'inscrivent dans le plan général du texte narratif. À la différence du PS, le PR ne situe pas les événements passés évoqués par ces séquences, mais leur reproduction sur la « scène du texte » dans la perspective actuelle du processus de narration/réception du récit.

Tout en étant ancrée, par l'usage extensif du PR, dans la *deixis de la fiction secondaire*, la narration littéraire construit, *via* un réseau d'éléments ostensifs (descriptions définies, termes démonstratifs, déictiques temporels et spatiaux) une *deixis de la subjectivité fictive* correspondant au système de référence du personnage. Ancrée dans le ToSo de ses actes psychiques, qui simulent autant d'actes de référence, la deixis de la subjectivité fictive joue aussi dans l'interprétation référentielle des déictiques insérés dans une narration au PS. Le problème des paradoxes temporels, comme celui de la deixis fictionnelle du reste, ressortit à l'hétérogénéité énonciative du texte narratif.

La relation qui s'établit ainsi entre l'usage narratif du présent et celui des expressions déictiques, relation analogue à celle qu'ils contractent dans l'usage linguistique courant, confirme l'ancrage du présent grammatical dans la deixis de l'acte d'énonciation, son potentiel temporel-déictique.

L'usage narratif du PR s'associe dans les récits focalisés à un « mode expérientiel », dynamique et subjectif, de représentation de l'Histoire (cf. Revaz 2002), qui relève de la spécificité du genre romanesque. Albérès (1967) rattache *Vipère au poing* et *La tête contre les murs* à la catégorie du « roman-témoignage » qu'il oppose au « roman-fresque », représenté par Jules Romains, Georges Duhamel ou Roger Martin du Gard. Le roman-témoignage est l'une des formes que revêt le roman réaliste après 1948 : il ne cherche pas à dresser un tableau objectif de la réalité sociale et humaine, il la reconstruit à travers l'expérience, la verve ou la sensibilité d'un héros-narrateur témoin. Grâce à l'usage du présent, procédé de prédilection du récit-témoignage, le destin du héros n'est plus figé dans un accomplissement irrévocable mais « suspendu » au cheminement de l'acte de lecture.

Références bibliographiques

ALBERES, René-Marill (1967), *Histoire du roman moderne*, Paris, Editions Albin Michel.
AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1984), « Hétérogénéité(s) énonciative(s), *Langages*, 73, p.98-111.
BAKHTINE, Mikhail (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
BANFIELD, Ann (1995/1982), *Phrases sans paroles. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Ed. Du Seuil.
BRONCKART, Jean-Paul (1993), « L'organisation temporelle des discours. Une approche de psychologie du langage », *Langue française*, 97, p.3-13.
CASTAÑEDA, Hector-Neri (1989), *Thinking, Language and Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
COHN, Dorrit (1978/1981), *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Ed. Du Seuil.
FAUCONNIER, Gilles (1984), *Espaces mentaux*, Paris, Ed. de Minuit.
FLOREA, Ligia-Stela (1999), *Temporalité, modalité et cohésion du discours*, Bucarest, Babel.
I d e m (2005), « Narration au présent, deixis fictionnelle et point de vue », *Revue de sémantique et pragmatique*, 17, p.69-88.
I d e m (2007), « La sémantique du présent à l'épreuve de l'analyse comparative et contrastive » in *Actes du XXIV-ème Congrès de Linguistique et de Philologie Romanes*, University of Wales, Aberystwyth, août 2004, Niemeyer Verlag, 1er volume, p.105-120.
GENETTE, Gérard (1972), *Discours du récit*, in *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil.
I d e m (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Ed. du Seuil.
GUILLAUME, Gustave (1929). *Temps et verbe. Théorie des modes, des aspects et des temps*, Paris, Champion.
HAMBURGER, Käte (1986/1968), *La logique des genres littéraires*, Paris, Ed. du Seuil.
IMBS, Paul (1960), *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, Klincksieck.
LEEMAN-BOUIX, Danielle (1994), *Grammaire du verbe français*, Paris, Nathan.
LYONS, John (1995), *Linguistic semantics. An introduction*, Cambridge, C.U.P.
MELLET, Sylvie (1998), « Présent et présentification : un problème d'aspect », *Temps et discours*, S. Vogeleer, A. Borillo *et alii* (Ed.), Louvain-la-Neuve, Peeters, p.203-213.
I d e m (2001), « Valeur aspectuelle du présent : un problème de frontière », *Cahiers Chronos* 7, p.27-39.
MOESCHLER, Jacques (1993), « Aspects pragmatiques de la référence temporelle: indétermination, ordre temporel et inférence », *Langages*, 112, p.39-54.
I d e m (1994), « Anaphore et deixis temporelles : sémantique et pragmatique de la référence temporelle », in Moeschler, J. *et alii, Langage et pertinence. Référence temporelle, anaphore, connecteurs et métaphore*, Presses universitaires de Nancy.
I d e m (1998), « Ordre temporel, causalité et relations de discours : une approche pragmatique », in *Temps et discours*, S. Vogeleer, A. Borillo *et alii* (Ed.), Louvain-la-Neuve, Peeters, p.45-64.
MOESCHLER, Jacques et REBOUL, Anne (1994), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Ed. du Seuil.
RABATEL, Alain (1998), *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux-Niestlé.
I d e m (1999), « *Mais* dans les énoncés narratifs : un embrayeur du point de vue et un organisateur textuel », *Le Français moderne*, LXVII, 1, p.49-60.

Idem (2001), « La valeur délibérative des connecteurs et marqueurs temporels *mais, cependant*, *maintenant, alors, et* dans l'embrayage du point de vue », *Romanische Forschungen*, 113, 2, p.153-169.
REBOUL, Anne et MOESCHLER, Jacques (1998), *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Paris, A. Colin.
REICHENBACH, Hans (1947), *Elements of symbolic logic*, New-York, Free Press.
REVAZ, Françoise (2002), « Le présent et le futur "historiques": des intrus parmi les temps du passé ? », *Le français d'aujourd'hui*, 139, p.87-96.
SERBAT, Guy (1988), « Le prétendu présent de l'indicatif : une forme non déictique du verbe », *L'Information grammaticale*, 38, p.32-35.
VETTERS, Carl (1996), *Temps, aspect et narration*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi.
VUILLAUME, Marcel (1990), *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit.
WEINRICH, Harald (1964/1973), *Le Temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Editions du Seuil.

Références des textes littéraires

BAZIN, Hervé (1949), *La tête contre les murs*, Paris, Editions Bernard Grasset.
BERNANOS, Georges (1937), *Nouvelle histoire de Mouchette*, Editions Plon.
MARTIN DU GARD, Roger (1955), *Les Thibault*, vol. I, Paris, Gallimard.
MAURIAC, François (1927), *Thérèse Desqueyroux*, Editions Grasset.

Rapports dialogiques entre narrateur et personnage dans un récit en Je : *Qui j'ose aimer* d'Hervé Bazin

1. Entre roman-témoignage et roman poétique

Qui j'ose aimer illustre un genre de discours romanesque né à la moitié du siècle dernier avec le premier roman d'Hervé Bazin[1]. Ce genre, appelé « roman-témoignage », ne retrace pas une histoire exemplaire aux résonances universelles mais l'expérience authentique d'un héros-narrateur « partial et passionnel » (Albérès 1968 : 282). La vision réaliste ne procède plus du « milieu » mais de l'individu, un héros en conflit avec le milieu, l'époque ou sa propre existence : Jean Rezeau dans *Vipère au poing*, Arthur Gérane dans *La tête contre les murs*, Constance Orglaise dans *Lève-toi et marche*, Isabelle Duplon dans *Qui j'ose aimer*.

L'investissement émotionnel du narrateur prête un certain lyrisme à cette prose romanesque ; en y ajoutant la dimension symbolique et la structure circulaire on obtient, selon Tadié (1997) le profil du « roman poétique ». À cette double filiation générique se joignent des propriétés stylistiques unanimement reconnues mais qui n'ont pas été explorées en profondeur : la verve du narrateur-témoin, qui s'associe chez Hervé Bazin à un admirable sens du détail ; l'esprit lucide et critique en perpétuel éveil qui prend tantôt le ton d'un humour enjoué, tantôt celui d'une ironie mordante tenant de la raillerie la plus cruelle. Sur quels mécanismes linguistiques reposent ces propriétés qui font l'originalité de la prose d'Hervé Bazin ? C'est la question à laquelle la présente étude se propose de répondre en interrogeant les rapports dialogiques qui se nouent entre narrateur et personnage, à l'aide des instruments fournis par la linguistique du texte et les théories de l'énonciation.

Qui j'ose aimer est un roman autodiégétique ou homodiégétique à narrateur protagoniste (Genette 1983) qui adopte la base temporelle de la narration classique PS/IMP. Néanmoins, il n'est pas toujours facile d'y distinguer les deux plans narratifs :

[1] *Vipère au poing* paraît en 1948 et connaît un succès immédiat. Les romans qui suivent (*La tête contre les murs* en 1949, *La mort du petit cheval* en 1950, *Lève-toi et marche* en 1952, *L'huile sur le feu* en 1954, *Qui j'ose aimer* en 1956) marquent, comme ceux de Georges Arnaud, Roger Peyrefitte ou Jean Hougron, l'avènement d'un nouveau réalisme. Il se distinguait tant du roman « tragique » (Bernanos, Mauriac) que du roman de la condition humaine (Malraux, Saint-Exupéry) et s'opposait radicalement au « roman-fresque », dérivé du naturalisme (Romains, Duhamel).

le premier, qui accueille l'enchaînement temporel et causal des faits racontés, et le second plan où se mêlent descriptions et explications du narrateur, perceptions et réflexions de l'héroïne. Vu la forte implication subjective du narrateur intradiégétique, on assiste ici à une étroite intrication des points de vue du Je narrateur et du Je personnage. Il en résulte un « fondu enchaîné énonciatif » (Rabatel 2001), phénomène connexe de celui qu'on peut observer dans les récits hétérodiégétiques à focalisation interne, où narrateur et personnage sont des instances distinctes l'une de l'autre.

Nous allons essayer de démêler ce « fondu énonciatif » en mettant en œuvre les concepts théoriques et méthodologiques de la pragmatique énonciative. Notre approche du texte narratif repose principalement sur la théorie de « l'effet point de vue », élaborée par Alain Rabatel entre 1998 et 2008. Nous commençons donc par en rappeler les grandes lignes tout en insistant sur les aspects qui intéressent de près notre approche. Les réflexions autour de l'*incipit* du roman nous permettront ensuite de préfacer l'analyse de texte qui parcourt trois étapes et qui porte sur la construction des points de vue du Je narré et du Je narrant et sur les rapports dialogiques qui sous-tendent la dynamique textuelle[2].

2. Point de vue et rapports narrateur/personnage

Selon Rabatel (2008 : 33), « la problématique du point de vue est essentielle à la bonne interprétation des textes narratifs ». L'approche énonciative et pragmatique qu'il met en place dépasse les conceptions immanentistes du récit, déplaçant le centre d'intérêt sur les interactions que le narrateur noue avec ses personnages et sur les stratégies interprétatives visant à détecter les inférences construites par le texte.

Les perceptions/pensées représentées ou point de vue (dorénavant pdv) sont, à côté du monologue intérieur et du discours indirect libre, des modalités de représentation de la subjectivité dans le texte narratif. Une perception représentée est une perception qui n'est pas simplement énoncée mais comporte une expansion où sont décrits divers aspects de la perception initiale et/ou sont commentées certaines de ses caractéristiques. La construction textuelle d'une telle perception fait intervenir, selon Rabatel (1998 : 25), quatre facteurs linguistiques : (i) aspectualisation de l'objet focalisé, (ii) décrochage énonciatif entre premier plan et second plan de la narration, (iii) présence des formes temporelles-aspectuelles de visée sécante, notamment des formes d'imparfait, (iv) relation d'anaphore associative entre perceptions représentées au second plan et perceptions assertées au premier plan.

[2] Nous reprenons là une étude publiée en 2016 dans le numéro 39 de la *Revue de sémantique et pragmatique*, éditée par les Presses universitaires d'Orléans.

Il convient de souligner deux caractéristiques de ce modèle : *primo*, il concernait au départ les récits hétérodiégétiques, c'est-à-dire les « récits à la 3e personne », et *secundo*, contrairement à l'approche traditionnelle du point de vue, qui visait la recherche du sujet percevant (qui voit) ou pensant (qui sait), l'approche de Rabatel vise avant tout la recherche du mode de référenciation de l'objet perçu.

> Ce qui apparaît déterminant ce n'est plus dès lors « qui » voit ou « qui » sait, c'est l'analyse concrète de la référentialisation du focalisé, et, à partir d'elle, le repérage de l'énonciateur responsable des choix de référentialisation. (Rabatel 1998 : 58-59)

La référenciation des objets de discours est fonction de « la position de l'énonciateur sur les objets de discours » et concerne, selon Rabatel (2013, p.140) : « les choix de catégorisation, de qualification, de modalité et de modalisation, d'ordre des mots et des prédications ou de mise en relief ». Dans les récits à la 3^{e} personne, il y a un locuteur (L1) et deux types d'énonciateurs (E1, e2) : l'instance L1/E1 correspond au narrateur et l'instance e2 correspond au personnage qui n'est pas locuteur.

Dans un récit en *je*, il y a un locuteur-énonciateur qui se pose alternativement en narrateur (Je narrant) et personnage (Je narré). Si l'on peut y retrouver à peu près les mêmes modalités de représentation narrative que dans le roman à la 3e personne – récit consonant (Cohn 1981), perceptions représentées (point de vue), monologue cité (discours direct), monologue narrativisé (discours indirect libre)[3] – la facture homodiégétique du roman rend assez problématique la distinction entre Je narrant et Je narré et, par conséquent, le repérage du pdv représenté du Je narré. Pour mieux cerner cette dualité, nous partons de la formule dont se sert Alain Rabatel (1998 : 10) pour définir la condition du narrateur *Janus bifrons :*

> *objectif* lorsqu'il s'en tient au récit des faits, homologue à l'enchaînement des actions [...] et *subjectif* par le biais des choix narratifs, du mode de donation des référents, des évaluations et modalisations qui construisent un « discours [sur le] récit ».

Il est tentant de considérer que, dans les récits en *je*, ces deux facettes du narrateur se répartissent naturellement entre le Je narrant et le Je narré. En réalité les relations entre les deux instances sont beaucoup plus complexes, car elles puisent leur origine dans le dialogisme interne au locuteur-narrateur, tel qu'il a été défini par la théorie polyphonique de l'énonciation[4].

[3] Ces modes de représentation narrative, Rabatel va les intégrer dans « une approche unifiante du point de vue » (1999, 2000) reposant sur la triade: *point de vue raconté* (récit consonant), *point de vue asserté* (discours direct et discours auctoriel) et *point de vue représenté* (perceptions représentées et discours indirect libre).

[4] On pense d'abord à la distinction que fait Ducrot (1984) entre *locuteur* et *énonciateur*, le premier étant à l'origine de l'ancrage référentiel du discours et l'autre, à l'origine des modalisations et des qualifications. Mais on peut penser tout aussi bien à la distinction entre locuteur en tant que tel et locuteur en tant qu'être du monde.

Si dans son ouvrage de 1998, Rabatel ne s'occupe que très peu du syncrétisme entre Je narré et Je narrant, il se penche plus longuement sur ce phénomène dans une étude publiée en 2000 dans *La lecture littéraire*, pour y revenir dans le second volume de son *Homo narrans* au chapitre 7, intitulé « Belligérances entre perspectives du narrateur et du personnage » :

> Il [est] stratégiquement intéressant de s'arrêter sur l'intérêt des brouillages qui affectent le récit en *je*, puisque le travail de sape opéré à partir du syncrétisme des personnes, des rôles et des instances produit des interrogations majeures. (2008 : 514)

En examinant quelques textes représentatifs, Rabatel constate que les brouillages qui affectent les récits homodiégétiques sont dus à ce que la frontière entre le mode et la voix, au sens de Genette (1972), tend à s'estomper. Tout en soulignant la nécessité de dissocier le Je narrant et le Je narré, Rabatel reconnaît que cette distinction, importante sur le plan théorique, s'avère problématique sur le plan de la *praxis*, vu que dans l'activité de narration « cette distinction n'est pas toujours nette » (2008 : 517).

Nous voyons dans la dualité Je narrant/Je narré une relation dialogique entre une instance qui rapporte et une instance qui (re)vit les faits rapportés en expérimentateur, d'où l'alternance, à peine perceptible parfois, entre une modalité de type *telling* et une modalité de type *showing*. *Telling* c'est *dire* ce qui se passe (énoncés de faire) mais aussi à quel endroit et à quel moment cela se passe (énoncés d'état), alors que *showing* c'est *montrer* comment tout cela est vu, perçu, ressenti *hic et nunc* par le protagoniste. Contrairement au cas des récits à la 3e personne, où l'on peut déceler, selon Rabatel (2013), un dire et deux montrer, répartis sur deux instances : locuteur-énonciateur premier (narrateur) et énonciateur second (personnage non locuteur), dans le cas des récits à la 1ère personne, où les deux instances sont en syncrétisme, le dire est typiquement associé au locuteur-narrateur et le montrer, à l'énonciateur-personnage. Mais, comme on pourra le constater tout au long de l'analyse de texte, ce partage est loin d'être absolu, car les deux modalités sont difficiles à séparer.

Pour distinguer Je narrateur et Je personnage nous allons prendre en compte : (i) le mode de référenciation des objets de discours, (ii) le degré d'implication subjective-affective du *Je*, qui entraîne une polarisation des marques (le DIL, les marqueurs argumentatifs, par exemple, sont spécifiques du Je narré), et (iii) les particularités stylistiques qui séparent une narration de facture plutôt classique de la confession pleine de verve, de vivacité et d'humour d'une adolescente pas tout à fait sortie de l'enfance.

3. L'incipit de *Qui j'ose aimer*

Berthe n'apercevait rien, vous pensez bien : elle est myope, aussi. Les pieds prudemment posés à un mètre du bord, les mains sur le ventre et se triturant l'une l'autre, elle dodelinait de la tête, elle plissait les yeux, elle faisait de grands efforts pour sembler intéressée, en murmurant comme d'habitude :

« Tu crois, Isa ? Tu crois ? »

Je ne croyais rien. J'avais des yeux pour voir et je les voyais très bien tous les deux, là, au fond de l'Erdre, sous le treillage de la nasse : un long qui s'effilait, immobile, le nez sur les ardillons du goulot et un rond qui tournait frénétiquement, dans tous les sens, avec des miroitements mordorés ; compère Brochet et commère la Tanche, la seconde assez grosse pour ne pas m'être livrée dans le ventre du premier, mais, apparemment très effrayée du voisinage. Quant à la nasse, je la reconnaissais bien aussi, à son volume, à la forme de ses mailles : seul, M. Ténor en avait de ce modèle, et comme durant les vacances, chaque matin, vers onze heures, on le voyait godiller de place en place sur son sabot vert, il valait mieux faire vite si nous voulions lui économiser le beurre.

« Fait froid, Isa ? Fait froid ! » fit Berthe en me voyant porter la main au col de mon pull.

Il ne faisait pas chaud, certes. Les sauges tenaient ; l'iris jaune brûlait encore parmi les cannes à peine rouillées, à peine secouées par ces coups d'air qui prennent les roselières à rebrousse-poil. Mais le ciel avait un mois d'avance, noyait le soleil dans les gris fluides d'un automne précoce, à court de feuilles et d'oiseaux. Trop fraîche, cette eau, ni courante, ni dormante, qui ne sentait plus la vase et remontait, encore un peu crémeuse et repoussant doucement la canetille sur la berge ! Trop fraîche pour plonger. Mais comment faire autrement ? Je n'avais pas de croc et d'ailleurs, la nasse était trop loin. Nous ne pouvions tout de même pas rater l'occasion de jouer un tour à l'ennemi et d'enrichir les menus de Nathalie, un peu trop portée sur les patates... Allons ! Le pull me jaillit des bras, ma jupe glissa, la combinaison suivit, aussitôt rejointe par ce soutien-gorge qui, du reste, n'avait jamais eu l'occasion de soutenir grand-chose depuis que, devenu trop petit pour maman, il avait repris du service en devenant trop grand pour moi. Frissonnante et les paumes sur les seins, j'hésitai avant d'enlever ma très blanche culotte. Mais la garder compliquait bien les choses ; elle n'aurait pas le temps de sécher avant le déjeuner. Derrière nous, il n'y avait après tout qu'un jardin clos et, en face, de l'autre côté des chenaux, des îles, du bras canalisé, rien d'autre que le marais prolongé par l'immense prairie basse de la Glauquaie, déserte à l'infini, sans berger, sans vache et sans chien.

« Et tes cheveux ! Tes cheveux ! protesta ma sœur, dans mon dos.

Tant pis ! La culotte venait de tomber ; mes chevilles, frottées l'une contre l'autre, se débarrassaient des souliers et, d'une vive détente, expédiaient dans la rivière, pour l'y rhabiller d'écume, ce corps qui ne m'inquiétait pas, mais dont l'eau indiscrète, durant une fraction de seconde me renvoya l'image, d'un rose sourd secrètement touché de sombre aux racines des membres.

(*Qui j'ose aimer*, chapitre I, pp.7-9)

La protagoniste de l'histoire, Isabelle Duplon a 18 ans et vit avec sa mère, sa sœur cadette Berthe et la bonne Nathalie à La Fouve, aux environs de Nantes. Après le divorce des parents, la vie des deux filles est bousculée à nouveau par le second

mariage de la mère et l'apparition d'un beau-père qui va partager dorénavant leur vie et leur foyer. La drôle de pêche à laquelle se livre Isabelle sous le regard effrayé de sa petite sœur précède de près l'annonce du mariage, l'arrivée du couple et l'installation du beau-père dans la maison, perçue au départ comme une intrusion brutale dans cette société de femmes. Le beau-père, Maurice Méliset, est le fils de celui que la narratrice appelle M. Ténor et dont le domaine, La Glauquaie, avoisine celui des Duplon.

L'*incipit in medias res*, formule chère à Hervé Bazin, plonge d'emblée le lecteur dans l'univers du roman, repoussant l'exposition à un moment ultérieur (chapitre II); il s'ensuit que les informations concernant le cadre et le personnage-narrateur (âge, sexe, famille) nous seront livrées ici pêle-mêle à mesure qu'avance le récit.

Le lecteur se voit confronté d'emblée à un mélange de styles: d'un côté, un style « littéraire » très imagé et, de l'autre, un style familier teinté d'humour ou d'ironie. Dans ce roman-confession, où le narrateur se double d'une adolescente qui revit sa première expérience amoureuse, la tonalité oscille entre une gaieté enfantine encline au badinage et une révolte à peine contenue qui tourne à l'ironie et au sarcasme.

Le lexique est structuré autour de deux isotopies connexes : (i) la nature fluviale à l'automne et les activités afférentes (pêche et navigation), avec la présence des vocables techniques : *nasse, treillage, ardillons, godiller, chenaux, bras canalisé... ;* (ii) le corps féminin et les objets de vestimentation associés à l'acte de se dévêtir, avec la présence des verbes propres à vitaliser ces objets : *jaillir, glisser, suivre, rejoindre, tomber*, *se débarrasser*.

Bien que le roman adopte la base temporelle de la narration classique PS/IMP, il n'est pas très facile de distinguer les deux plans narratifs qui mêlent constamment voix du narrateur et points de vue du narrateur et du personnage. Pourtant, certains indices linguistiques et textuels laissent voir non seulement une certaine alternance mais une vraie interaction entre ces points de vue, interaction dont on va essayer de surprendre les trois aspects suivants : coénonciation[5], domination du pdv du personnage et domination du pdv du narrateur.

4. Coénonciation entre les deux points de vue

Nous allons utiliser les critères déjà mentionnés (mode de référenciation du focalisé, mode de sémiotisation de la subjectivité, particularités stylistiques) pour

[5] Ce terme est utilisé ici dans un sens légèrement différent de celui que lui prête la topique des postures énonciatives de Rabatel (2005). *Coénonciation* veut dire construction de deux points de vue qui se font équilibre, pouvant coexister dans les limites d'un seul énoncé. De même, plus loin, *surénonciation* veut dire construction d'un point de vue dominant: le pdv du Je narré se pose en surplomb à l'égard du pdv du Je narrant.

identifier dans le texte ci-dessus les passages où le pdv du Je narré émerge du fondu énonciatif. L'analyse va porter essentiellement sur les séquences à l'imparfait (IMP) qui constituent l'arrière-plan de la narration ; elles l'emportent en nombre sur les séquences au passé simple (PS) qui assurent la progression temporelle du récit.

4.1. Le premier paragraphe « Berthe n'apercevait rien, vous pensez bien... », qui brosse en quelques touches fugitives le portrait de la petite sœur d'Isabelle, construit le pdv du Je narrant, comme en témoigne l'adresse directe au lecteur, qui ne peut venir que du narrateur. La reprise – qui devient répétition – du pronom *elle* devant les verbes des trois dernières propositions juxtaposées traduit une insistance qui laisse deviner un mélange d'humour et de tendresse.

Tout le deuxième paragraphe du texte, à partir de *Je ne croyais rien*, est dominé en revanche par le pdv représenté du Je narré. L'émergence de son pdv est signalé par le changement de registre et par les éléments qui marquent une réaction du sujet d'énonciation au *hic et nunc* de la scène narrative, à savoir :

- la reprise diaphonique en DIL (« je ne croyais rien ») qui fait écho au DD de Berthe ;
- la syntaxe suggérant la saisie sur le vif des perceptions (« je les voyais très bien tous les deux, là, au fond de l'Erdre, sous le treillage de la nasse ») ;
- la personnification signalant que la perception est filtrée par le regard d'un enfant (« compère Brochet et commère la Tanche, la seconde assez grosse pour ne pas m'être livrée dans le ventre du premier ») ;
- la pointe d'ironie visant à ridiculiser le voisin d'en face (« M. Ténor, on le voyait godiller de place en place sur *son sabot vert* »)[6] ;
- le discours indirect libre sur un ton enjoué et familier (« il valait mieux faire vite si nous voulions lui économiser le beurre »).

4.2. Le troisième paragraphe, sans compter les brèves interpellations de Berthe, s'amorce toujours par le DIL du sujet expérimentateur, signalé par la modalisation : *Il ne faisait pas chaud*, *certes*. La phrase, centrée sur une négation descriptive, fait de nouveau écho au DD de Berthe : « Fait froid, Isa ? Fait froid ! ».

En échange, la description du cadre, qui s'amorce par « Les sauges tenaient » et progresse avec intermittences jusqu'à « repoussant la canetille sur la berge », devrait plutôt être attribuée au Je narrant, vu que ce passage se remarque par un style plus recherché et surtout très imagé. Il fait voir d'autre part la distance psychologique

[6] Si *godiller* (manœuvrer une embarcation à l'aide d'une godille) est un verbe stylistiquement neutre, *sabot* est pris ici dans un sens (jouet d'enfant, toupie que l'on fait tourner en la fouettant) qui prête une valeur péjorative au syntagme *son sabot vert*.

que prend le sujet vis-à-vis des données de la référenciation : le Je narrant recompose le paysage par le biais du souvenir, de sorte qu'on a affaire à une description *post hoc* et non pas à une perception *hic et nunc* comme dans « Il ne faisait pas chaud, certes »[7].

Les métaphores qui colorent ce paysage d'automne – surtout la dernière, qui prête à la phrase des accents beaudelairiens (« le ciel noyait le soleil dans les gris fluides... ») – laissent transparaître une ombre de nostalgie : la nostalgie de l'été « trop court » qui renvoie pour le narrateur-énonciateur à un état de pureté et d'innocence.

Le pdv de l'héroïne refait surface avec la phrase nominale exclamative « Trop fraîche, cette eau... » et, en laissant de côté la relative, se déploie sur trois lignes jusqu'à la particule *allons*.

> Trop fraîche, cette eau, ni courante, ni dormante, qui ne sentait plus la vase et remontait, encore un peu crémeuse et repoussant doucement la canetille sur la berge ! Trop fraîche pour plonger. Mais comment faire autrement ? Je n'avais pas de croc et d'ailleurs, la nasse était trop loin. Nous ne pouvions tout de même pas rater l'occasion de jouer un tour à l'ennemi et d'enrichir les menus de Nathalie, un peu trop portée sur les patates... Allons !

Tout au début, on assiste à une étroite intrication entre pdv du personnage et pdv du narrateur. Si « Trop fraîche, cette eau... » et « Trop fraîche pour plonger » renvoient au discours intérieur du Je narré, la relative insérée entre les deux phrases nominales est une description attribuable au Je narrant. Le pdv représenté du Je narré se résout dans un monologue intérieur marqué par:

– *mais* + infinitif délibératif dans une interrogation tenant du discours auto-centré, un DD ou un DIL (« Mais comment faire autrement ? ») ;
– *trop loin*, variable argumentative servant à appuyer la conclusion implicite de « je n'avais pas de croc et d'ailleurs la nasse était trop loin ») ;
– *d'ailleurs, tout de même*, connecteurs indiquant à leur tour un mouvement argumentatif (« Nous ne pouvions tout de même pas rater l'occasion... ») ;
– expression familière teintée d'humour (« jouer un tour à l'ennemi et enrichir les menus de Nathalie, un peu trop portée sur les patates ») ;
– *allons*, particule exclamative relevant de l'oral spontané.

[7] Si le Je narrant ne prend plus le temps de rapporter les réactions du Je narré, comme au début du 2e paragraphe, il laisse transparaître en échange, par le biais de l'inverseur argumentatif *mais*, une vague appréhension : les couleurs de l'été sont *encore* vives (l'iris était jaune, les cannes *à peine* rouillées) mais l'automne aura vite fait de les « noyer » dans la grisaille. Un des motifs récurrents du roman, la grisaille préfigure cette période indécise de la vie d'Isabelle où son hostilité envers Maurice Méliset, commence à se teinter d'une certaine attraction physique (voir le début du troisième extrait, en 6).

4.3. Le passage suivant marque un net changement de perspective : des perceptions/réflexions du Je narré on passe à la série d'actions qui forment le premier plan narratif : « Le pull me jaillit des bras, ma jupe glissa, la combinaison suivit, aussitôt rejointe par ce soutien-gorge... ». Le fait que tous ces PS ont pour sujet des objets de vestimentation, alors que la référence au possesseur revêt la forme d'un datif possessif (*me jaillit*) ou d'un article (*ma jupe*) semble traduire un souci d'objectivation propre au narrateur. Cette première série d'actions qui font avancer le récit s'achève sur un PS ayant pour sujet le Je narrant (*j'hésitai*) pour céder aussitôt la place à une délibération intérieure qui renvoie au pdv du Je narré :

> Mais la garder compliquait bien les choses ; elle n'aurait pas le temps de sécher avant le déjeuner. Derrière nous, il n'y avait après tout qu'un jardin clos et, en face, de l'autre côté des chenaux, des îles, du bras canalisé, rien d'autre que le marais prolongé par l'immense prairie basse de la Glauquaie, déserte à l'infini, sans berger, sans vache et sans chien.

Les « embrayeurs » de ce pdv sont les connecteurs argumentatifs *mais*, *après tout* qui, en lien avec la négation restrictive et le prospectif (*n'aurait pas le temps*) servent à appuyer le constat qui amorce ce passage. Les marqueurs spatiaux *derrière nous, en face* connotent de leur côté la saisie sur le vif des perceptions et des pensées.

Le dernier paragraphe du texte mêle intimement les deux pdv, ce dont témoigne, au niveau du lexique, la coprésence de termes relevant du registre familier et littéraire. Ce qui confère sa note originale à cette prose narrative est justement le mélange de registres et la dimension poétique reposant sur la densité figurale:

> Tant pis ! La culotte venait de tomber ; mes chevilles, frottées l'une contre l'autre, se débarrassaient des souliers et, d'une vive détente, expédiaient dans la rivière, pour l'y rhabiller d'écume, ce corps qui ne m'inquiétait pas, mais dont l'eau indiscrète, durant une fraction de seconde me renvoya l'image, d'un rose sourd secrètement touché de sombre aux racines des membres.

Le bref énoncé exclamatif *tant pis* fait écho aux avertissements de Berthe : comme dans les deux cas précédents, le discours direct du Je narré se convertit en discours intérieur de type DIL.

Bien que dominé par l'imparfait, ce passage observe l'opposition des plans narratifs :

– le premier plan, qui prolonge la succession chronologique des actions par le biais de trois IMP pittoresques et d'un PS. Les verbes *tomber, se débarrasser, expédier, renvoyer* se voient attribuer des sujets non animés (*la culotte, mes chevilles, l'eau*) ;
– le second plan, qui marque un « arrêt sur image » par le biais d'un imparfait descriptif (*ce corps qui ne m'inquiétait pas*) et d'un ample groupe nominal suggérant une perception visuelle du Je narré : « un rose sourd secrètement touché de sombre... ».

À part le début et la fin, le dernier paragraphe construit le pdv du Je narrant. Le syntagme démonstratif *ce corps* connote l'attitude détachée du narrateur, alors que les qualifications *indiscrète* et *secrètement* semblent renvoyer plutôt au pdv du personnage. L'eau est « indiscrète » pour une adolescente qui commence justement à découvrir son corps et qui est « secrètement » fascinée par les signes de sa féminité. Ainsi, *mais*, connecteur argumentatif et embrayeur du pdv, marque une opposition sur le plan énonciatif entre la relative en *qui* et la relative en *dont* : il signale que les deux pdv qu'il relie sont anti-orientés du point de vue argumentatif. Autrement dit, le Je narrant et le Je narré ont une aperception différente du corps de l'héroïne, que la nature aquatique se charge de mettre en valeur[8].

Au fond, ces variations sur le motif du corps – la partie de pêche servant de prétexte à la mise en exergue du corps d'Isabelle – ne font que préfigurer sa première expérience amoureuse, où elle va « plonger » la tête la première comme dans cette scène et, toujours comme ici, pour voler, car son amant sera nul autre que son beau-père, le second mari de sa mère. De ce point de vue, l'incipit de *Qui j'ose aimer*, comme celui de *Vipère au poing* ou de *La tête contre les murs*, construit ce qu'on pourrait appeler une scène emblématique.

5. Quand le pdv du Je narré prend le dessus

5.1. Ce sont les scènes qui favorisent en général le dédoublement narrateur/personnage ou, si l'on veut, l'émergence du pdv du Je narré, qui peut l'emporter parfois sur le pdv du Je narrant. Si dans l'*incipit* du roman les deux pdv se font équilibre dans une coénonciation *sui generis*, au IIIe chapitre, dans la scène où Isabelle, cachée derrière son cormier, contemple l'arrivée en barque des nouveaux-mariés, le pdv du personnage se pose en surplomb à l'égard du pdv du narrateur (surénonciation). Nous transcrivons le début de ce chapitre, puis l'essentiel de la scène en question :

> Vers onze heures, l'inquiétude, puis les cris, puis les courts envols des effarvattes, reculant devant l'intrus de roseau en roseau, dénoncèrent son approche. Presque aussitôt je reconnus les bruits familiers : ce léger clapotis qui gonfle l'herbe [...], ce goutte à goutte des rames qui replongent, ce froissement d'eau déchirée par l'avance d'un bateau [...]. Enfin deux ombres chinoises glissèrent à fleur d'oseraie entre les grimaçants têtards rasés de frais par les vanniers.

[8] La conjonction, dans l'incipit de *Qui j'ose aimer*, d'un espace particulier (le bord de l'eau) et d'un moment privilégié (état de pureté et d'innocence) engendre l'une des significations symboliques du roman. Cette mise en valeur de la beauté féminine par la nature aquatique va tout à fait dans le sens de la conception de Gaston Bachelard (1993), qui associe la rivière à la nudité et à l'innocence de la femme (cf. Rus 2011).

> Deux, dis-je. J'avais eu raison [...]. Mon instinct ne m'avait pas trompée qui [...] m'avait expédiée à la motte du cormier, d'où l'on peut dominer le marais et voir, à coup sûr, ce qui se passe du côté de La Glauquaie. De la Bernerie, « ils » avaient certainement filé sur Carquefou. Puisqu'ils nous avaient en somme annoncé leur mariage, à nous, les filles, bien obligées de les subir, il était facile de deviner qu'ils se trouvaient obligés d'en faire poliment part au seigneur d'en face, plus difficile à manier [...]. Et Maman, escortée par son chevalier, rentrait par la rivière, une fois de plus obligée de me trahir.
>
> *
>
> Nul doute : ils ont certainement eu du mal à convaincre le vieux [...]. Peut-être même leur a-t-il opposé un refus catégorique. Espoir suprême ! Malgré la publication des bans [...], je m'y raccroche tandis que la barque, maintenant en pleine rivière, s'avance sur un ciel renversé, très bleu, festonné de gros cumulus. Maman est assise à l'arrière ; Maurice Méliset rame en me tournant le dos ; mais ces bouffées d'air [...] qui portent au loin le moindre murmure, ne laissent monter aucun mot. Ce silence est de bon augure, avoue-t-il une défaite ? Ou au contraire, à force de se regarder, n'éprouvent-ils plus aucun besoin de parler ? La haine m'étouffe et j'invoquerais dieu ou diable pour obtenir un miracle qui fasse basculer dans le bouillon ce gandin, avec sa raie, son fil-à-fil et son col blanc, qui me permette d'aller l'empoigner par la cravate, de le ramener, tout boueux, tout honteux, sur la berge.
>
> Mais, tandis que je m'efface instinctivement derrière le cormier pour ne pas être vue, la barque pique droit, sans même balancer, file vivement sur son erre. Il ne me sera même pas donné de la voir buter un peu sec ! L'animal [...] dérame à la perfection, accoste comme sur du feutre ; il est déjà à terre, il tire sur la chaîne et Maman s'avance sur la pointe des pieds [...].
>
> « Ta main » gémit-elle.
>
> Et le tutoiement me rallume. On la lui tend, la main ! On lui tend même les deux – en assurant la chaîne avec le pied. Elle saute, exagérant à plaisir une maladresse exquise [...]. Elle est... comment dire ? Elle est en ce moment la beauté même. Elle se détache sur ce fond d'eau comme l'Egyptienne de la fable sortie, vivante, de son miroir [...].
>
> Et Maurice se relève, les mains en avant. Et les voilà devant moi, enlacés, entortillés l'un dans l'autre, tête dessus, tête dessous, pour un bouche-à-bouche écrasé, un gros plan de fin de mélo. Et je me surprends à compter les secondes, *une, deux, trois, quatre*, en les dévorant des yeux...
>
> (*Qui j'ose aimer*, chap.III, pp.25-30)

Ce qui frappe dès le prime abord c'est le changement de base temporelle : si le début du chapitre repose toujours sur la base PS/IMP, les moments forts de la scène narrative sont relatés au présent. L'hypotypose, soutenue aussi par les déictiques adverbiaux, crée l'impression d'une coïncidence parfaite entre les faits vécus et l'acte de narration.

Dans les deux premiers paragraphes, les rapports entre Je narré et Je narrant sont en gros ceux de l'incipit : le narrateur fixe les coordonnées temporelles et spatiales de la scène et prend en charge l'enchaînement temporel et causal des faits racontés. Quant à la description des signes qui annoncent l'arrivée du couple, elle relève, par les traits stylistiques, du Je narrant, mais, par la fraîcheur et la vivacité des images

auditives (*ce léger clapotis, ce goutte à goutte des rames, ce froissement d'eau...*), elle tient du Je narré. On doit lui attribuer également le marqueur *enfin*, qui montre l'état d'*inquiétude* dit, énoncé dès la première ligne par le Je narrant.

Il convient de s'arrêter un peu sur les actes de réflexion qui font émerger le « monologue » du Je narré. L'acte du second paragraphe est un raisonnement dont les étapes sont marquées par *certainement, puisque, en somme, il était facile de deviner ;* il reconstruit le trajet suivi par le couple avant de rentrer à La Fouve. L'acte du troisième paragraphe suppute les chances de réussite du projet de mariage, passant de l'hypothèse probable (« *Nul doute* : ils ont *certainement* eu du mal à convaincre le vieux...») à l'hypothèse possible (« *Peut-être même* leur a-t-il opposé un refus catégorique »). Entre les deux actes on constate des différences d'ordre sémantique et énonciatif. Si le premier est une déduction logique, le second est une conjecture. Les éléments cotextuels, y compris les temps verbaux, indiquent que le Je narré engage à chaque fois une autre relation avec le Je narrant: coénonciation dans un cas, surénonciation dans l'autre.

5.2. En effet, à partir du 3e paragraphe, le pdv du personnage l'emporte à tel point sur celui du narrateur qu'il détermine un changement de régime narratif : du récit rétrospectif on passe à un récit témoignage « en prise directe » sur les faits racontés. Les éléments qui assurent la coïncidence entre le monde raconté et l'acte de narration sont :

- l'hypotypose confortée par les déictiques adverbiaux (*maintenant, en ce moment*) ;
- les déictiques spatiaux (*les voilà devant moi*) et les syntagmes démonstratifs dénotant la proximité immédiate : *ces bouffées d'air, ce silence, ce gandin, ce fond d'eau* ;
- les verbes évoquant l'approche de la barque et les gestes des deux personnages ; ils sont ponctués d'expressions évaluatives qui soulignent la qualité des mouvements, déplaçant l'accent du *telling* (récit) au *showing* (description d'actions) :
  - La barque, maintenant en pleine rivière, s'avance sur un ciel renversé, très bleu ;
  - La barque pique droit, sans même balancer, file vivement sur son erre ;
  - L'animal dérame à la perfection, accoste comme sur du feutre ;
  - Maman s'avance sur la pointe des pieds, elle saute, exagérant à plaisir une maladresse exquise, elle se détache sur ce fond d'eau comme l'Egyptienne de la fable...

N'oublions pas cependant que les deux modalités sont inséparables, comme les deux instances du reste : si la façon de voir et de percevoir est celle du personnage, le contenu propositionnel de ces énoncés est bien le fait du narrateur.

5.3. Mais ce qui consacre la domination du *showing* c'est, comme dans l'*incipit*, la mise en scène des actes psychiques de la protagoniste.

Les actes de réflexion se traduisent par des interrogations délibératives en rapport disjonctif et oppositif : « Ce silence est de bon augure, avoue-t-il une défaite ? Ou au contraire, à force de se regarder, n'éprouvent-ils plus aucun besoin de parler ? ». Puisque pour Isabelle 'défaite' signifie 'échec du projet de mariage', ce qu'elle désire et espère ardemment, l'axiologique négatif *défaite* devient synonyme de l'axiologique positif *de bon augure*.

Les réactions affectives (l'espoir de voir échouer ce mariage, la haine et la jalousie à l'égard de Maurice, l'amour et l'admiration à l'égard de la mère) se traduisent par :

- des énoncés exclamatifs (*espoir suprême! ; il ne me sera même pas donné de la voir buter..! ; on la lui tend, la main!*) ;
- des appellatifs dévalorisants *ce gandin, l'animal*, qui réfèrent à Maurice, et le pronom *ils* entre guillemets du second paragraphe, qui réfère aux nouveaux-mariés. Les guillemets connotent à la fois la modalité axiologique et le discours rapporté : « ils » concentre les sentiments des femmes de La Fouve envers ceux qui menacent l'équilibre de leur foyer ;
- un style oralisant : inachèvement, incise métadiscursive et expression du haut degré (« Elle est...comment dire ? Elle est en ce moment la beauté même ») ;
- la pointe d'humour revêtant une tonalité amère, presque sarcastique (« Et les voilà devant moi, enlacés, entortillés l'un dans l'autre, tête dessus, tête dessous, pour un bouche-à-bouche écrasé... »).

Puisque la modalité du *showing*, associée au Je narré, et la modalité du *telling*, associée au Je narrant, sont en syncrétisme, les sentiments et les ressentiments du personnage-témoin, où baignent tous les détails de la scène narrative, s'expriment tantôt par le biais du *showing*, comme on l'a déjà vu, tantôt par le biais du *telling*[9] :

> – La haine m'étouffe et j'invoquerais dieu ou diable pour obtenir un miracle qui fasse basculer dans le bouillon ce gandin [...], aller l'empoigner par la cravate, le ramener tout boueux sur la berge ;
> – Et le tutoiement me rallume ;
> – Et je me surprends à compter les secondes, *une, deux, trois*, en les dévorant des yeux...

Intrication du dire et du montrer, des pdv du narrateur et du personnage et de leurs marques stylistiques : le registre châtié se mêle au registre familier, perceptible tant au niveau de la syntaxe que du lexique (*le vieux, l'animal, le bouillon, me rallume*).

[9] Pour les modes de sémiotisation du *showing* (montrer) et du *telling* (dire) nous renvoyons le lecteur à l'article de J. Jacquin et R. Micheli (2013) : « Dire et montrer qui on est et ce que l'on ressent ».

6. Quand le pdv du Je narrant prend le dessus

On peut rencontrer aussi le phénomène inverse : le pdv du Je narrant s'impose à tel point qu'il supplante complètement le pdv du Je narré. C'est le cas de la première séquence (division) du chapitre XIV, l'un des plus longs du roman. C'est aussi un chapitre clé, car il évoque les faits dont l'accumulation graduelle déclenche l'événement qui va bouleverser les rapports au sein de la famille et marquer un tournant dans la vie de l'héroïne.

La première séquence met en place le discours du narrateur, qui inclut un récit itératif au présent, encadré par deux commentaires sur les événements à venir. Le récit condense une période de trois mois de la vie des Duplon-Méliset, période située sous le signe de l'ambiguïté[10]. En revanche, la deuxième et la troisième division du texte nous font assister à de nouvelles scènes qui ont le rôle d'illustrer les dires du narrateur par deux moments que l'héroïne va revivre *hic et nunc*. Ils sont annoncés par la séquence métadiscursive qui clôt le discours du narrateur : « ces grandes scènes [...] qui sont nos images d'Epinal ».

> Et voici que pour la seconde fois j'éprouve de la confusion. J'aime me croire entière et logique ; je déteste me souvenir de ces eaux troubles, de ces remous qui ont empêché un moment ma vie de couler tout droit. Je sais bien qu'il me reste contre eux un recours : celui de l'anguille qui s'envase sous la crue et sait attendre la fin de l'hiver pour sortir des fonds. Mais comment oublier celui-là ?
>
> Décembre, janvier, février [...]. Le temps hésite entre la pluie, la neige et le vent. Maman hésite entre l'un peu mieux et l'un peu moins bien, Maurice entre le tu et le vous, Nathalie entre la hargne et la résignation. Et du pavé luisant de Nantes aux glaises détrempées de La Fouve, de la salle au bureau, de la chambre bleue au cours Pigier [...], je vais, je viens, indécise et ne sachant pourquoi je suis si satisfaite d'être mécontente de moi.
>
> De moi et, bien entendu, de tout le monde. De ma sœur vraiment trop lente à comprendre qu'il ne faut plus dire « Monsieur bis » [...]. De Nathalie vraiment sans charité, pressante, crochetant sans cesse vers le reproche, l'aigre allusion à ma défection [...]. De Maurice vraiment trop différent de lui-même, ni beau-père, ni patron, ni ami, un peu tout à la suite, un peu tout à la fois, sans compter les fugitives apparitions de ce quatrième personnage trop gentil pour n'être pas galant [...] et souriant du même sourire devant ma mère ou devant moi.
>
> *Du même sourire*. Ce qui s'allume vacille souvent dans la lueur de ce qui s'éteint. On commence avant même d'achever d'en finir et la vie continue, qui substitue sans cesse et ne fait pas de cassure. Comment savoir ? Comment prévoir ? Et de quoi même se souvenir qui mérite d'être avoué ? Ce qui nous explique, ce ne sont pas tellement ces grandes scènes qu'instinctivement la mémoire – cette rouée – a choisies et qui sont,

[10] Est suggestif en ce sens, dans le second paragraphe, le parallélisme qui sous-tend deux séries de structures : (1) SN *hésite entre* SN *et* SN ; (2) *du* SN *au* SN *je vais, je viens*. À ces régularités assurées par la syntaxe poétique s'ajoute un effet de contraste produit par le lexique : « indécise et ne sachant pourquoi je suis si satisfaite d'être mécontente de moi ».

à notre propre usage, nos images d'Epinal. Mais il faut bien des repères et j'en vois quelques-uns...

*

Cette salle de tribunal correctionnel, d'abord. Le président interroge l'accusée [...]. Maurice [...] bâille, se cure un ongle à l'aide d'un autre ongle, donne des coups de menton pour saluer à la ronde quelques confrères. C'est la première fois que je le vois en robe, officiant – sans gloire – à son banc.

Mais il se lève, calme, avare de ses mains qui restent plongées dans ses manches [...] ; il parle et le prétoire se remplit de sa voix, moins sonore qu'efficace, laçant la phrase, la nouant sur l'argument [...]. C'est encore un autre homme, contre qui je n'ai rien.

*

Puis voici la chambre bleue. Je rentre de Nantes, j'ai devancé Maurice qui gare sa voiture [...]. Nat se détourne à peine [...]. Berthe réclame des bonbons que je lui ai promis. Maman, qui serait plutôt dans un bon jour, abandonne un de ces affreux petits romans qu'elle affectionne, m'accable de menues questions. Qu'avons-nous mangé à midi ? Suis-je contente de mon travail ? Combien de visites dans la journée ? [...]. Maman change vite de sujet mais non d'inquiétude :

« Vous recevez aussi des clientes ? »

(*Qui j'ose aimer*, chap.XIV, pp.120-123)

La première division du texte met en place le point de vue asserté du narrateur qui relève pour l'essentiel du *telling*. Ce qui tient du *showing* ce sont les commentaires sur le récit en train de se faire : ils laissent transparaître l'état d'esprit du narrateur par le biais d'un mouvement délibératif tourné autant sur le récit que sur lui-même.

Le mouvement délibératif s'amorce à la fin du premier paragraphe (« Mais comment oublier celui-là ? ») et se poursuit dans le quatrème paragraphe par trois propositions infinitives qui complètent le discours autocentré du Je narrant : « Comment savoir ? Comment prévoir ? Et de quoi même se souvenir qui mérite d'être avoué ? ».

La modalité du *telling* prend le dessus dans les passages qui relèvent du registre figural et sentencieux. Le registre figural se construit autour d'une métaphore filée (« ces eaux troubles, ces remous... ; l'anguille qui s'envase sous la crue... ») et couvre une bonne partie du premier paragraphe, alors que le registre sentencieux occupe tout le quatrième paragraphe : « Ce qui s'allume vacille souvent dans la lueur de ce qui s'éteint... ; « Ce qui nous explique, ce ne sont pas tellement ces grandes scènes qu'instinctivement la mémoire a choisies... ».

Relève également du *telling* la manière dont le narrateur fait part au lecteur des sentiments qu'il éprouve en évoquant les faits relatés: « Et voici que pour la seconde fois j'éprouve de la confusion. J'aime me croire entière et logique ; je déteste me souvenir de ces eaux troubles... ». Ce sont là des sentiments *assertés* auxquels succède, à la fin du quatrième paragraphe, un sentiment *montré* par le biais d'un énoncé nominal exclamatif : « la mémoire – cette rouée ».

La fin du quatrième paragraphe renforce le caractère métadiscursif de l'intervention auctoriale: d'abord, le qualificatif que la narrateur attribue à la mémoire est une allusion assez transparente au caractère subjectif des choix narratifs. Ensuite, la référence explicite à l'objet préférentiel de ces choix, les *scènes*, vise – malgré le tour restrictif – à en souligner la fonction explicative dans le roman. Les scènes sont des *repères* qui orientent le lecteur, l'aidant à déchiffrer les significations construites par le texte.

Quant au récit itératif, où les fluctuations qui affectent l'état ou les attitudes des personnages semblent suivre les montées et les descentes de l'Erdre, il est peu favorable à l'émergence du *showing*, compris – de manière générale – comme un mouvement expressif tourné vers le moi du narrateur ou du personnage. On a bien affaire ici à certains choix narratifs, mais ces choix, tout en étant liés au point de vue du narrateur, n'en relèvent pas moins du *telling*, car ils font l'objet d'un acte d'assertion.

Enfin, ce troisième extrait nous fait assister à une dissociation nette entre Je narrant et Je narré. Des indices aussi bien énonciatifs que graphiques séparent la séquence qui construit le point de vue asserté du narrateur des deux scènes où émerge le point de vue représenté du personnage. Les marqueurs de ce pdv sont en gros ceux que nous avons relevés dans le texte du deuxième extrait : l'hypotypose soutenue par la deixis temporelle et spatiale, d'une part, les syntagmes démonstratifs, l'anaphore associative et les présentatifs, d'autre part.

La dernière division du texte apporte cependant un élément nouveau par rapport à l'extrait précédent : elle ne met pas en scène le discours intérieur de la protagoniste mais les paroles d'un autre personnage. Condamnée à l'immobilité par une maladie incurable, la mère assaille sa fille de questions qui dissimulent à peine une certaine inquiétude. Représentées au début sur le mode du discours direct libre, les questions de la mère suivent un crescendo qui atteint le point culminant par le discours direct « vous recevez aussi des clientes ? », qui révèle la cause de son inquiétude.

7. Conclusion

Mettre à jour les rapports dialogiques que le narrateur noue avec ses personnages, c'est l'une des conditions essentielles pour la bonne interprétation du texte narratif. Cette tâche devient plus difficile sinon problématique dans le cas des récits homodiégétiques, où le Je narrateur et le Je personnage fonctionnent en syncrétisme.

Les trois analyses de texte qui mettent en œuvre les acquis de la pragmatique énonciative montrent qu'il est possible de dissocier les deux instances et que les mécanismes linguistiques et textuels qui sous-tendent leurs rapports sont en gros

analogues à ceux qui gouvernent ces rapports dans les récits à la 3e personne (voir les deux études précédentes). Par ses particularités structurales et stylistiques, le roman *Qui j'ose aimer* d'Hervé Bazin offre le support idéal pour une telle approche et les opérations effectuées en vue d'une plus profonde exploration du texte permettent enfin de cerner les mécanismes linguistiques qui sous-tendent ces particularités.

Le fait d'identifier le genre (espèce en l'occurrence) consitue un point de départ nécessaire, car il explique dans une grande mesure la coexistence dans *Qui j'ose aimer* des registres littéraire et familier : si le roman-témoignage privilégie le style oralisant et familier, le roman poétique s'oriente de préférence vers un style classique riche en images. Mais l'essentiel pour nous c'était de définir la dualité Je narrant/Je narré en la plaçant successivement sous le signe de plusieurs relations: *objectivité* et *subjectivité, locuteur* et *énonciateur, telling* et *showing*.

Notre hypothèse de départ est que, dans un récit homodiégétique, il y a un Je qui rapporte ce qui se passe, en articulant énoncés de faire et énoncés d'état, et un Je qui voit, perçoit, ressent les choses rapportées ou décrites en expérimentateur. Pour distinguer les deux instances on a mis à profit les concepts méthodologiques de « l'effet point de vue » (décrochage énonciatif entre premier et second plan, mode de référenciation du focalisé, point de vue représenté, effets argumentatifs indirects) et les pratiques des approches centrées sur le mode de sémiotisation de l'identité et de l'émotion.

Vu le syncrétisme entre Je narrant et Je narré, l'intrication de leurs points de vue est, naturellement, plus étroite et plus complexe que dans les cas où narrateur et personnage sont des instances distinctes. On peut déceler cependant dans ce « fondu enchaîné énonciatif » (Rabatel 2001) l'émergence d'un pdv du Je narré en rapport de coénonciation (1er extrait) ou de surénonciation (2e extrait) avec le pdv du Je narrant. Mais l'analyse du 3e extrait montre qu'on peut assister même à une dissociation radicale de ces points de vue, ce qui projette une nouvelle lumière sur les rapports dialogiques narrateur/ personnage dans les récits en *Je*.

Références bibliographiques

ALBERES, René-Marill (1968), *Istoria romanului modern*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală.

BACHELARD, Gaston (1993), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti.

BAZIN, Hervé (1956), *Qui j'ose aimer*, Paris, Editions Bernard Grasset.

COHN, Dorrit (1981), *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Editions du Seuil.

DE CHANAY, Hugue, COLAS-BLAISE, Marion, LE GUERN, Odile (sous la direction de) (2013), *Dire/Montrer – Au cœur du sens*, Chambéry, Université de Savoie.

DUCROT, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Editions du Minuit.
FLOREA, Ligia-Stela (2005) « Narration au présent, deixis fictionnelle et point de vue », in *Revue de sémantique et pragmatique*, 17, p.69-88.
Idem (2007), « Jeu des points de vue et mise en intrigue dans *L'homme de Londres* de Georges Simenon, in *Studia Universitatis Babeş-Bolyai* – seria Philologia, 1, p.193-209.
GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Editions du Seuil.
Idem (1983), *Nouveau discours sur le récit*, Paris, Editions du Seuil.
JACQUIN, Jérôme et MICHELI, Raphaël (2013), « Dire et montrer qui on est et ce que l'on ressent : une étude des modes de sémiotisation de l'identité et de l'émotion », in Hugues de Chanay, Marion Colas-Blaise, Odile le Guern (dir.), *Dire/Montrer – Au cœur du sens*, Chambéry, Université de Savoie, p.67-92.
RABATEL, Alain (1998), *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Editions Delachaux-Niestlé.
Idem (1999), *Mais* dans les énoncés narratifs : un embrayeur du point de vue et un organisateur textuel », in *Le Français moderne*, LXVII, 1, p.49-60.
Idem (2000), « Un deux, trois points de vue ? Pour une approche unifiante des points de vue narratifs et discursifs », in *La lecture littéraire*, 4, p.195-254.
Idem (2001), « Fondus enchaînés énonciatifs. Scénographie énonciative et point de vue », in *Poétique*, 126, p.151-173.
Idem (2005), « Analyse énonciative et interactionnelle de la confidence. À partir de Maupassant », *Poétique*, 141, p.93-113.
Idem (2008), *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Tome II *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Editions Lambert-Lucas.
Idem (2013), « Les relations dire/montrer au prisme de l'analyse énonciative des points de vue perceptuels », in Hugues de Chanay, Marion Colas-Blaise, Odile le Guern (dir.), *Dire/Montrer – Au cœur du sens*, Chambéry, Université de Savoie, p.137-158.
RUS, Anca (2011), *Poétique de l'espace chez Hervé Bazin et Jean Rouaud*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Stiinţă.
TADIE, Jean-Yves (1997), *Le roman au XXe siècle*, Paris, Pierre Belfond.
Idem (2005), *Le récit poétique*, Paris, Gallimard.

Pourquoi une approche linguistique et pragmatique des textes littéraires ?

Ce type d'approche comporte d'abord une dimension heuristique, qu'on va essayer de dégager à partir des positions que ses promoteurs adoptent vis-à-vis du commentaire littéraire et philosophique. Si Patrick Charaudeau met en discussion la pertinence du concept d'intentionnalité pour l'interprétation du texte, Alain Rabatel reproche à « l'analyse idéologique » de privilégier les paroles (des personnages ou du narrateur) au détriment d'autres représentations de la subjectivité.

Selon Charaudeau (1983, p.56), l'analyse d'un texte ne peut prétendre rendre compte de la seule intention du sujet communiquant. D'abord parce que l'observation porte sur un texte déjà produit et que le processus de production du texte échappe au sujet analysant. Ensuite, parce que tout ce qu'on pourrait dire sur l'intentionnalité du sujet communiquant serait de pures hypothèses formulées par tel ou tel sujet interprétant. Car on sait bien à quel point ces hypothèses diffèrent d'un sujet à l'autre ou d'une époque à l'autre. Cependant, conclut Charaudeau (*idem*, p.57), l'analyse de texte ne doit pas se confiner a ces extrémités : « rendre compte du seul point de vue du sujet communiquant » (*i.e.* de l'auteur) ou « du seul point de vue du sujet interprétant » (*i.e.* du lecteur). Analyser un texte c'est mettre à nu les « possibles interprétatifs » qui se cristallisent à la confluence du processus de production et du processus d'interprétation.

La question que l'on doit se poser désormais face à un texte sera non pas « qui parle? » mais « qui le texte fait-il parler ? » conclut Charaudeau (*ibidem*) et ajoute : « avec un *qui* pluriel » puisqu'un acte de langage fait surgir plusieurs « images de protagonistes (Jec–JEé; Tud–TUi; Ilx–IL°) ». À ces images nées du dédoublement des personnes et de l'objet de discours[1] on pourrait substituer, dans une vision

[1] La thèse de Charaudeau sur l'acte de langage comme mise en scène part de la prémisse que tout acte de langage repose sur un jeu entre l'implicite et l'explicite nés, dans des circonstances particulières, au cours des processus de production et d'interprétation. L'acte de langage est mis en scène par deux entités prises dans un double circuit: *le circuit de la parole configurée* qui réunit des « êtres de parole » (un sujet énonçant JEé et un sujet destinataire JEd) et *le circuit externe à la parole configurée* qui met face à face des « êtres agissants » (un sujet communiquant JEc et un sujet interprétant TUi). Le monde auquel réfèrent ces protagonistes se trouve dédoublé lui aussi, selon la même logique, en ILx (circuit interne) et IL° (circuit externe). Exposée en 1983 dans *Langage et discours*, cette thèse présente des affinités évidentes avec la théorie polyphonique de l'énonciation, dont Ducrot a présenté une première version en 1980, dans *Les mots du discours*, et une seconde version quantre ans plus tard dans *Le dire et le dit*.

polyphonique de l'acte de langage, les images de locuteur premier ou second, du locuteur en tant que tel ou en tant qu'être du monde, et les diverses images d'énonciateurs que le texte met en scène.

Mais, une fois admis le bien fondé de la question opératoire « qui le texte fait-il parler ? » on peut se demander avec Rabatel (1998, p.192) si, dans l'analyse de texte (*i.e.* du texte narratif), on doit privilégier les paroles « au détriment des pensées non verbalisées ». C'est la démarche qu'adopte en général l'analyse idéologique, qui fait reposer unilatéralement l'image du personnage sur ses paroles et ses actes et réduit la part du narrateur aux soi-disantes « intrusions d'auteur ». La thèse de l'effet point de vue prend le contre-pied de cette démarche : dans l'analyse du texte narratif, il importe de traiter les perceptions et les pensées non verbalisées comme des représentations de la subjectivité d'un énonciateur-focalisateur plutôt que d'y voir des énoncés descriptifs non focalisés. Etant donné que le point de vue relève d'une construction textuelle et, par là, de l'analyse linguistique, il faut admettre que cette construction textuelle peut influer à son tour sur l'analyse critique des textes. Si les interprétations auxquelles participe le point de vue sont *légitimes*, conclut et souligne Rabatel (1998, p.192) c'est parce qu'elles sont « construites, *légitimées par le texte lui-même »*.

Cette conception qui plaide pour une approche du texte solidement ancrée dans l'analyse linguistique se retrouve chez Charaudeau (1983, p.57), pour qui l'analyse de texte doit reposer sur « un mouvement de va-et-vient entre les données particulières du texte et les données générales fournies par la description des différents ordres d'organisation du langage ». Il convient d'y ranger, croyons-nous, les données fournies par le genre de discours, la scène d'énonciation, les modes de textualisation, la référenciation, la modalisation... Dans l'approche linguistique et pragmatique du texte littéraire, ces catégories constituent des « instruments servant à interroger le texte pour faire surgir des possibles interprétatifs ».

On a pu évaluer l'efficacité de ces instruments dans l'analyse d'une œuvre telle que *Les nourritures terrestres* que la critique et l'histoire littéraires avaient longtemps hésité à ranger dans une catégorie générique. En effet, ce poème en prose, qui avait sérieusement ébranlé les conventions littéraires de son époque, tient à la fois du journal, du roman et du traité de morale. Mais un tel éclectisme générique entraîne comme de juste une complexité formelle dont il était impossible de rendre compte sans recourir à une analyse syntactico-stylistique minutieuse doublée d'une étude approfondie de la structure séquentielle. La première a permis de saisir la coexistence dans ce texte de quatre types d'écriture ou *patterns* stylistiques: poétique, impressionniste, sentencieux et oralisant. L'analyse textuelle-discursive a mis en évidence l'articulation de divers types de séquences: narratives, descriptives, argumentatives

mais aussi des unités à fonction injonctive. C'est là une dimension ignorée en général par l'exégèse littéraire, qui se focalise sur le culte du moi, *i.e.* sur la dimension expressive du texte. Mais la prégnance des registres impressionniste et oralisant, la dimension allocutive, doublée parfois d'une dimension interlocutive, montrent que, dans *Les Nourritures terrestres*, la construction textuelle de la subjectivité poétique et indissociable de la construction d'une relation intersubjective.

On conçoit bien l'importance des données fournies par l'analyse stylistique et textuelle pour la pratique et surtout pour la critique de la traduction. Nous avons présenté dans l'introduction (cf. 3.2.) le programme d'une approche traductologique du texte littéraire fondée sur la linguistique et la pragmatique textuelles. Pour le justifier – s'il en est encore besoin – il suffit de rappeler que la maîtrise des structures linguistiques est indissociable de la maîtrise des genres de discours, qui intervient dans la production du texte comme dans celle de l'énoncé. Les *compétences linguistiques* du traducteur allient donc maîtrise des deux langues, capacité à reconnaître et à produire un texte bien formé, capacité à identifier et à exploiter un type et un genre de discours. On ne saurait juger de la qualité d'une traduction sans recourir à des critères linguistiques et textuels-discursifs: identification du genre (de l'espèce) et des registres stylistiques qui en dérivent, repérage des séquences textuelles et des isotopies liées au cadre référentiel, solution des problèmes d'ordre macrostructural (plan de texte, organisation temporelle, cohérence thématique et illocutoire, formes du discours rapporté, jeu des points de vue) et des problèmes d'odre microstructural (particularités lexicales ou syntaxiques, figures, humour, ironie).

Ces principes, de même que le recours aux catégories discursives de scène générique et de scène d'énonciation ou aux données fournies par le cotexte et par l'intertexte, nous les avons retrouvés dans le *Texte littéraire* (2009), notamment dans le chapitre intitulé « Lire – traduire un texte de Franz Kafka ». Adam et Heidman placent la traductologie au point de rencontre des disciplines du texte, dont ils soulignent l'inévitable complémentarité : « Sans un travail génétique et philologique, sans une attention aux aspects de la textualité, de la co-textualité et de la généricité [...] la traduction est problématique » (2009, p.119). Dans l'épilogue-hommage à Henri Meschonnic, ils opinent, en citant *Poétique du traduire*, que l'apport de ce grand linguiste et poéticien « est de nous avoir fait comprendre que la littérature et la traduction sont les deux activités "les plus stratégiques pour comprendre ce qu'on fait du langage"» (*idem*, p.142). C'est que, pour Meschonnic, théorie du langage, étude des textes littéraires, théorie et pratique de la traduction sont inséparables.

La récurrence et l'alternance des temps verbaux, les contrastes et les changements de base temporelle offrent des informations concernant la structure séquentielle et

l'organisation globale du texte, informations qui peuvent constituer un outil du premier ordre pour l'étude du texte littéraire. Les tiroirs verbaux interviennent, d'une part, dans les opérations de mise en perspective associées à la mise en texte : ancrage temporel initial, lié à l'ancrage énonciatif du texte narratif et opérations de repérage temporel servant à expliciter la chronologie des événements racontés. Les temps verbaux interviennent, d'autre part, dans le marquage de l'hétérogénéité énonciative qui a une incidence directe sur la structure compositionnelle du texte narratif (récit, description, dialogue, DIL, discours auctoriel).

Les travaux de narratologie portant sur la temporalité du récit s'intéressent presque exclusivement aux rapports que le discours narratif entretient avec l'histoire, négligeant les aspects qui tiennent à la construction textuelle de la temporalité. Or nous avons vu que ces aspects jouent un rôle important dans l'affiliation générique du texte narratif : narration ou récit (cf. Bronckart), récit oral ou récit littéraire de type « témoignage ». Si l'ancrage temporel initial – anaphorique pour la narration et déictique pour le récit – opère une distinction nette entre les deux catégories, l'utilisation du présent dans la narration classique et dans certaines formes de récit-témoignage, semble atténuer cette distinction. Dans un cas comme dans l'autre, le présent situe la scène narrative par rapport à la deixis de la fiction secondaire, or le fait de mettre le monde raconté dans la perspective de la relation narrateur-narrataire est une condition essentielle de l'acte de foi et donc du contrat de fiction. D'autant plus que la narration au présent construit, à travers une série « d'embrayeurs du point de vue » (descriptions définies, éléments indexicaux) une deixis de la subjectivité fictionnelle qui maximise les conditions psychologiques d'identification du lecteur avec le personnage focal.

On a déjà vu que la théorie de l'effet point de vue détermine une nouvelle manière d'aborder les séquences descriptives dans le texte narratif : au lieu d'y voir des énoncés descriptifs non focalisés, il convient de traiter les perceptions et les pensées non verbalisées comme des représentations de la subjectivité d'un énonciateur-focalisateur (personnage ou narrateur). Le modèle d'Alain Rabatel dépasse les conceptions immanentistes du récit, déplaçant le centre d'intérêt sur les interactions que le narrateur noue avec ses personnages, telles qu'elles se font jour à travers les représentations construites par le texte. Son grand mérite c'est d'avoir fourni la première description linguistique unitaire des modes de représentation de la subjectivité dans les récits fictionnels: psycho-récit consonant, perceptions représentées, discours indirect libre, monologue intérieur. La construction textuelle du point de vue implique aussi un changement de paradigme méthodologique : contrairement à l'approche traditionnelle du point de vue, qui mettait au premier plan la recherche du sujet

percevant (qui voit) ou pensant (qui sait), l'approche de Rabatel vise avant tout la recherche du mode de référenciation de l'objet perçu.

Les modes de référenciation renvoient à la position de l'énonciateur face aux objets de discours et concernent les choix de catégorisation, de qualification, de modalisation, d'ordre séquentiel et de mise en relief. Ce sont les instruments que nous avons mis à profit dans l'analyse de la manière dont interagissent les points de vue dans le discours romanesque : points de vue du personnage et du narrateur (*L'homme de Londres*, *La tête contre les murs*), points de vue du Je narrant et du Je narré (*Du côté de chez Swann, Qui j'ose aimer*). Un roman polyphonique comme *Le Grand Meaulnes* donne lieu à une interaction *sui generis* entre point de vue et voix narrative, qui tantôt coïncident, tantôt divergent.

Dans l'étude du discours dialogal ou dialogique, l'approche pragmatique prend le pas, comme de juste, sur l'approche linguistique. Les concepts méthodologiques mis en œuvre par la pragmatique de l'interaction verbale permettent de réaliser une saisie intégrale de l'œuvre dans sa matérialité textuelle et en tant que processus énonciatif inscrit dans un dispositif de communication. Aussi, les analyses de textes partent de la prise en compte du dispositif générique qui règle le traitement littéraire des structures dialogales. D'autant plus qu'on a affaire à des œuvres qui exploitent d'une manière tout à fait originale les normes de genre ou qui vont jusqu'à les mettre en question. « Si l'écrivain recherche une forme exactement adéquate à sa propre vérité, ce ne peut être qu'en jouant avec les normes », remarque à juste titre Violaine Géraud (2003, p.270). Si l'auteur de *La Chute* recourt à l'échange conversationnel pour mettre en scène le discours narratif, l'auteur de *Căldură mare* invente une espèce de récit appelée « croquis », située à la limite de l'épique et du dramatique. Enfin, *La Soif et la Faim* relève d'un type de discours théâtral qui défie les conventions du genre : un discours dépourvu de caractère conflictuel, dont les principales modalités dramatiques sont le ludique et l'onirique.

Pour cerner les caractéristiques du « dialogue absurde » dans *Căldură mare* ou les stratégies de la « communication piégée » dans *La Soif et la Faim*, le recours aux concepts de la pragmatique illocutoire et interactionnelle s'avère absolument indispensable. Dans le premier cas les instruments requis étaient: paire adjacente, ambiguïté référentielle, marqueurs de structuration de l'échange ou de l'interaction. Dans le second cas, on a opéré avec les concepts de rapport de place, cadre et espace interactif, hétérogénéité des instances énonciatives, script praxéologique, non-verbal statique ou cinétique.

Quant à *La Chute*, elle ne construit pas un dialogue proprement dit mais un dialogue « aplati » qui porte le nom de dialogisme. Il est difficile de rendre compte,

avec les outils propres à l'analyse stylistique traditionnelle, des « procédés » qui permettent à un discours monologal de construire une relation interlocutive, à savoir : acte d'interpellation, mode discursif allocutif, deixis empathique, reprises diaphoniques ou en écho, phatiques... Le principal concept opératoire est ici la scène d'énonciation, qui désigne la situation d'énonciation créée dans et par le discours romanesque. Ce cadre référentiel inscrit dans le texte définit les positions d'énonciateur et de coénonciateur, l'espace et le temps de l'acte de parole. Dans *Les Nourritures terrestres*, le pladoyer pour la vie et le bonheur terrestres se développe au cadre d'une relation entre maître et disciple ; dans *La Chute*, une conversation entre deux Français dans un bar d'Amsterdam sert de cadre scénique à un récit de vie. Les deux autres romans d'Albert Camus se servent à leur tour d'une situation d'énonciation construite par le texte pour mettre en scène le récit fictionnel: une chronique dans *La Peste* et un journal intime, dans *L'Etranger*.

Si nous avons repassé en revue ces concepts méthodologiques, c'est pour réaffirmer notre croyance à leur efficacité dans l'analyse du texte littéraire. Efficacité due, selon Charaudeau (2006, p.27), à la « force » des sciences humaines et sociales (dont les sciences du langage) de définir des catégories utilisables comme instruments d'analyse, « et de juger des résultats selon un principe de cohérence ». C'est que ces catégories appartiennent elles-mêmes à des systèmes cohérents qui éclairent chacun des mécanismes immanents au fonctionnement du texte: généricité, énonciation, séquentialité, cohésion/progression, connexité, cohérence pragmatique... Nous croyons que l'approche linguistique et pragmatique permet à l'interprète du texte littéraire de saisir le rôle décisif de ces mécanismes dans la production/construction du sens et d'apprendre à s'en servir pour trouver de nouvelles voies vers la découverte des significations artistiques.

Références

ADAM, Jean-Michel & HEIDMAN, Ute (2009), *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-La-Neuve, Académia Bruylant.

CHARAUDEAU, Patrick (1981), *Langage et discours. Eléments de sémiolinguistique*, Paris, Hachette Université.

I d e m (2006), « Des catégories pour l'humour ?», *Questions de communication*, 10, p.19-41, en ligne http://questionsdecommunication.revues.org/7688, consulté le 3.07.2014.

GERAUD, Violaine (2003), « Trois scénographies singulières: les journaux de Marivaux, les *Rêveries* de Rousseau et les *Mémoires contre Goëzman* de Beaumarchais », in D. Maingueneau & R. Amossy (coord.), *L'analyse du discours dans les éudes littéraires*, Toulouse, Université Le Mirail, p.267-277.

RABATEL, Alain (1998), *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne – Paris, Delachaux et Niestlé.

TABLE DES MATIÈRES

Profesor universitar cu o impresionantă experienţă de predare, directoare a unui Centru de cercetări cu rezultate recunoscute pe plan naţional şi chiar internaţional, conducătoare de doctorat (Filologie) care asigură de mulţi ani îndrumarea unor teze de foarte înaltă ţinută ştiinţifică – dintre care o parte, în cotutelă cu colegi lingvişti reputaţi din Franţa –, titulară a unor cursuri de înalt nivel destinate studenţilor de la unul dintre masterele cele mai apreciate de la Facultatea de Litere a Universităţii Babeş-Bolyai din Cluj-Napoca, dar mai ales autoare a unor importante lucrări de gramatică a limbii franceze precum şi a unor preţioase instrumente de lucru cum sunt dicţionarele [...], doamna Ligia Stela Florea propune acum studenţilor, doctoranzilor, colegilor cercetători, dar şi publicului interesat de problemele reconstruirii sensului operelor literare un număr de 10 studii, cu tematică variată, care dovedesc oricărui cititor introdus în problematica respectivă nu numai posibilitatea de a citi scrierile literare altfel decât o fac teoreticienii şi criticii literari, ci şi incontestabila valoare euristică a unor lecturi din perspectivă lingvistică a unor astfel de obiecte sociale.

Alexandra Cuniţă
Profesor emerit Universitatea din Bucureşti

Seria de studii ale Ligiei-Stela Florea ar putea să se subintituleze: *Istoria devenirii unei idei* [...]. Ideea aplicării unui instrumentar lingvistic la analiza textului literar nu este inedită, ea subscriindu-se unui lăudabil efort de reconciliere între aparent reciproc exclusivele puncte de vedere ale lingviştilor şi cele ale literaţilor. Că proba stilului rezidă într-o minuţioasă privire asupra textului este evident, dar este tot atât de imperios necesară o scoatere a acestei priviri de sub semnul subiectivismului impresionist. Aşijderi, teoriile lingvistice sunt adesea explicitate pe texte-pretexte, fabricate întru argumentarea unor fenomene care funcţionează în limba vie, iar literatura oferă cele mai clare mostre de text autentic, ştiut fiind faptul că scriitorii nu încalcă norma, ci o tratează într-un mod special.

Fascinantul periplu prin lingvistica şi pragmatica textului literar ne este oferit într-o excepţională limbă franceză [...]. Ligia-Stela Florea nu este doar un universitar de mare forţă şi o amplă respiraţie analitică, în argumentarea ei intervenind termeni de o mare plasticitate pentru domeniul discutat [...]. Autoarea demonstrează şi reale calităţi de traducător (a se vedea textul lui Gide) şi de traductolog (în fina selecţie a excerptelor din Caragiale). În lumina tuturor acestor argumente, consider că publicarea acestei lucrări va oferi subiect de reflecţie atât altor cercetători cât şi studenţilor, masteranzilor şi doctoranzilor din Facultatea noastră.

Cristina Tătaru
Conf. dr. Universitatea Babeş-Bolyai din Cluj-Napoca

ISBN: 978-606-37-0327-0